

Susanne Klengel / Christiane Quandt /
Peter W. Schulze / Georg Wink (Hg.)

Novas vozes
**Zur brasilianischen Literatur
im 21. Jahrhundert**



BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Veröffentlichungen des Ibero-Amerikanischen Instituts
Preußischer Kulturbesitz
Band 153

Wissenschaftlicher Beirat

Peter Birle (Ibero-Amerikanisches Institut)
Sandra Carreras (Ibero-Amerikanisches Institut)
Ulrike Mühlshlegel (Ibero-Amerikanisches Institut)
Héctor Pérez Brignoli (Universidad de Costa Rica)
Janett Reinstädler (Universität des Saarlandes)
Friedhelm Schmidt-Welle (Ibero-Amerikanisches Institut)
Liliana Weinberg (Universidad Nacional Autónoma de México)
Nikolaus Werz (Universität Rostock)

Susanne Klengel / Christiane Quandt /
Peter W. Schulze / Georg Wink (Hg.)

Novas vozes
**Zur brasilianischen Literatur
im 21. Jahrhundert**

Vervuert Verlag • Frankfurt am Main

2013



Gedruckt mit Unterstützung des Lateinamerika-Instituts der Freien Universität Berlin.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten.

© Vervuert 2013
Elisabethenstr. 3-9
D-60594 Frankfurt am Main

Iberoamericana
c/ Amor de Dios, 1
E-28014 Madrid

info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISSN 0067-8015
ISBN 978-3-86527-792-3 (Vervuert)
Depósito legal: M-19363-2013

Umschlaggestaltung: Carlos Zamora
Umschlagabbildung: Susanne Klengel: "Morrinho Project, Rio de Janeiro", Biennale Venedig, 2007

Gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier.
Gedruckt in Spanien

Inhalt

Einleitung <i>Georg Wink, Susanne Klengel, Christiane Quandt, Peter W. Schulze</i>	9
Eine Polyphonie mit ungewisser Route: Brasiliens Literatur heute <i>Friedrich Frosch</i>	23
 I. ZERSPIEGELTE IDENTITÄTEN	
'Literatura gay' in Brasilien und Portugal: Santiago Nazarian und Mário de Sá-Carneiro <i>Doris Wieser</i>	57
Im langen Schatten des Herrn Graumann. Selbstreferenzialität und Parodie des postmodernen Schreibens bei Fernando Monteiro <i>Dania Schüürmann</i>	75
<i>Flores azuis</i> von Carola Saavedra und <i>Budapeste</i> von Chico Buarque: Literarische Übersetzungsverhältnisse <i>Christiane Quandt</i>	89
 II. SOZIALER RAUM UND LITERARISCHE PRAXIS	
Konfliktfelder: Die 'literatura marginal/periférica' und ihr 'literarischer Terrorismus' <i>Ingrid Hapke</i>	109
Verflechtungen und Entflechtungen in <i>Desde que o Samba é Samba</i> von Paulo Lins <i>Vinicius Mariano de Carvalho</i>	125
Brasilianische Fußballinszenierungen: <i>O paraíso é bem bacana</i> von André Sant'Anna <i>Sebastian Knoth</i>	147

III. BABYLONISCHE STADT/LANDSCHAFTEN

- Narrative Dynamik in Luiz Ruffatos *Eles eram muitos cavalos*:
Verdichtung und Fragmentierung im neuen brasilianischen
Großstadtroman 165
Marina Corrêa
- Nelson de Oliveira: Suspektes Babel 185
José Leonardo Tonus
- Paulo Ribeiro und die Neuerfindung der regionalen Literatur 205
João Claudio Arendt

IV. FAMILIENFREMDHEITEN

- Die Erfahrung des Eigenen durch die Fremde: Bernardo Carvalho
erkundet Asien 219
Marcel Vejmelka
- Räume der Fremdheit in *Rakushisha* von Adriana Lisboa 243
Suzana Vasconcelos de Melo
- Von einer, die auszog, das Fürchten zu verlernen.
Gedächtnis-Reflexionen in Tatiana Salem Levys *A chave de casa* 261
Christoph Schamm
- Repräsentationen des Körpers und seiner Sinne in
Sinfonia em branco von Adriana Lisboa 281
Leda Marana Bim

V. TRANSPOSITIONEN

- Bild- und Klangkonfigurationen: Intermediale Räume bei
João Paulo Cuenca und Carola Saavedra 301
Peter W. Schulze

Comic ohne Bilder? Intermediale Transposition in <i>O cheiro do ralo</i> von Lourenço Mutarelli <i>Georg Wink</i>	327
Leserouten im transnationalen Raum – der unbekannte Ort als offenes Kunstwerk <i>Susanne Klengel</i>	345
AUTORINNEN UND AUTOREN	361

Einleitung

Georg Wink, Susanne Klengel, Christiane Quandt, Peter W. Schulze

Zu Beginn der 1960er Jahre brachte Max Bense, der Stuttgarter Philosoph, Mathematiker, Zeichentheoretiker und Schriftsteller, seine brasilianischen Reiseerfahrungen in einigen längeren Passagen seines informationspoetischen, experimentellen und global angelegten Langgedichts *Entwurf einer Rheinlandschaft* (1962) zum Ausdruck. Dort steht eine Reihe von Namen brasilianischer Intellektueller – Künstler- und Dichterfreunde wie z. B. Augusto und Haroldo de Campos, denen Bense erinnernd seine Reverenz erweist – für die erlebte Vielgestaltigkeit des Ästhetischen in der brasilianischen Realität, die sich einer eindeutigen Begrifflichkeit ganz und gar sperrt:

[...] Wladimir Murtinho zeigte Mario Pedrosa zeigte Carmen Portinho zeigte Cabral de Melo zeigte Magalhães zeigte Augusto de Campos zeigte Haroldo zeigte Wollner zeigte Tag und Nacht ohne Beckett Volpis Fassaden Rios Publikum die Idee der Verse vor dem Flughafen Brasília die Ziegelkuben und das E die Sprache Rosas die Noigandres die kleine Galerie. Wie von selbst nehmen Worte und Sätze Wölbungen und Vertiefungen an. Auch der Text läßt Medaillons zu die zur Kategorie des Schmucks gehören. [...] Wer dort war hinterläßt denkt nach denkt voraus denkt wie denkt vergeblich. Ich sage nicht mehr es war so wie es ist ich sage es ist so wie es nie war. [...] (Bense 1998: 140)

Mit diesen labyrinthischen Versen voller Anspielungen sucht Max Bense eine ihn verblüffende Realitätserfahrung im Brasilien der frühen 1960er Jahre zu fassen, jenem Zeitpunkt also, als die brasilianische und internationale Modernisierungseuphorie im Bau der neuen Hauptstadt Brasília einen Höhepunkt gefunden hatte. Seine Eindrücke hielt Bense auch in einem theoretisch-essayistischen Text mit dem Titel *Brasilianische Intelligenz. Eine cartesianische Reflexion* (1965) fest, der sich in seiner eigentümlich hermetischen Sprachlichkeit, die den Geist der kybernetischen Moderne spiegelt, auch heute noch einem geradlinigen Verständnis entzieht. Benses Beobachtungen über Brasilien begegnen auf diese Weise der Gefahr der Stereotypisierung, denn in ihnen zeigt sich die Schwierigkeit, Alteritätserfahrungen auf einen leicht fasslichen Begriff zu bringen – auch und gerade dann, wenn sich das Fremde so eindrücklich mit vertrauten Ideen

des Modernen zu verknüpfen scheint, wie es Bense angesichts der im Bau befindlichen brasilianischen Hauptstadt Brasília konstatiert.

Wir erinnern an diesen Reisenden, weil Brasilien in den letzten Jahren erneut eine außergewöhnliche Entwicklung durchlaufen hat, die internationales Aufsehen erregt und immer wieder Kommentare auslöst. Wie wenige 'Länder des Südens' steht Brasilien heute im Fokus der Weltöffentlichkeit – als vielschichtig agierender 'global player' in Wirtschaft, Politik und in der internationalen Diplomatie, als krisenbeständiger Wirtschaftsmotor und als Ausrichtungsort weltweiter sportlicher Großereignisse, um nur ein paar Attribute zu nennen. Dass es sich dabei um höchst komplexe Entwicklungen handelt, die detailgenauer Auseinandersetzungen auf verschiedenen Ebenen jenseits herkömmlicher Topoi bedürfen, liegt auf der Hand. Vor diesem Hintergrund möchte der vorliegende Band seinerseits auf eine neue, facettenreiche Dynamik auf dem Gebiet der brasilianischen Kulturproduktion aufmerksam machen – jenseits des ökonomischen und des politischen Feldes also, wenngleich die gute Konjunktur den kulturellen Entwicklungen durchaus zuträglich ist.

Die brasilianische Literatur, um die es uns im Folgenden geht, hat in der neuen global gedachten Gemengelage eine wichtige Position inne. Schon seit einigen Jahren wird auf dem brasilianischen Buchmarkt die fehlende internationale Sichtbarkeit brasilianischer Autorinnen und Autoren als zunehmend dringliches Desiderat empfunden, dem man inzwischen sogar mit kulturpolitischen Maßnahmen begegnet. So wurde auf dem heute wichtigsten brasilianischen Literaturfestival, der *Festa Literária Internacional de Paraty* (FLIP), im Jahre 2011 nachdrücklich gemahnt, es sei hoch an der Zeit, die brasilianische Literatur zu internationalisieren. Unter dem Motto 'Escrito em português. Lido no mundo' [Portugiesisch geschrieben. Weltweit gelesen] diskutierten Autoren und Verleger, Kulturpolitiker, Wissenschaftler und Übersetzer beiderlei Geschlechts, wie dieses Ziel erreicht werden könne (Villarino Pardo/Ruffato 2011: 10). Bei dieser Gelegenheit kündete dann auch die einflussreiche britische Literaturzeitschrift *Granta* ihre Absicht an, nach der bewährten Manier von 'The Best of ...' zwanzig junge Autorinnen und Autoren Brasiliens in einer Anthologie zu lancieren (Freeman 2012). Weitere ähnliche Ideen wurden bereits umgesetzt, wie zum Beispiel finanziell gut ausgestattete Übersetzungsförderungsprogramme öffentlicher und privater Einrichtungen. Erstmals erschien im Jahre 2012 auch eine spezialisierte Zeitschrift der brasilianischen Nationalbibliothek: Das *Machado de Assis Magazine*

informiert künftig auf Englisch und Spanisch vierteljährlich online und halbjährlich gedruckt über Neuerscheinungen und Übersetzungen.

Ob diese Entwicklung von Dauer sein wird, und ob sich gar die traditionellen Asymmetrien in den Kulturbeziehungen und 'Übersetzungsverhältnissen' zwischen der so genannten Ersten Welt und Brasilien (Lobo 2008) bzw. unser einseitiges Bild vom literarischen Brasilien verändern werden, ist indes noch ungewiss – zumal sich die Geschichte und Dynamik der kulturellen Beziehungen bei einem genauen Blick stets als außerordentlich komplex erweisen und einfachen Schematisierungen entziehen.

Ebenso wenig Genaues sagt die neue Debatte über die gegenwärtig in Brasilien geschriebene Literatur selbst aus. Die brasilianische Literatur hatte es nie leicht, den Weg zu deutschsprachigen Lesern zu finden (Mertin 2000). Nachdem sie in den 1980er Jahren stärker beachtet und im Jahre 1994 auf der Frankfurter Buchmesse auf breiter Ebene lanciert wurde, kam es auf dem hiesigen Buchmarkt zu einer Flaute, die bis vor kurzem anhielt. Zwar gab es auch in den letzten Jahren vereinzelt wichtige Veröffentlichungen (einen vollständigen Überblick bietet Küpper 2012), darunter überfällige Erstübersetzungen von Klassikern wie z. B. *Das traurige Ende des Policarpo Quaresma* von Lima Barreto 2001, *Das Brot des Patriarchen* von Raduan Nassar 2004, *Tagebuch des Abschieds* von Machado de Assis 2009 (alle übs. von Berthold Zilly) sowie diverse Wiederauflagen u. a. der Bücher von Rubem Fonseca, Luís Fernando Veríssimo und João Ubaldo Ribeiro. Die Zahl der übersetzten Neuerscheinungen aus Brasilien blieb jedoch angesichts der Größe und Dynamik des dortigen Buchmarkts verschwindend gering und beschränkte sich im Grunde auf wenige Autoren – z. B. in der Übersetzung von Karin von Schweder-Schreiner folgende Werke von Milton Hatoum *Zwei Brüder* 2002, *Brief aus Manaus* 2002, *Asche vom Amazonas* 2008, *Die Waisen des Eldorado* 2009; von Bernardo Carvalho *Neun Nächte* 2006, *Mongólia* 2007, *In São Paulo geht die Sonne unter* 2009; von Marcus Aurelius Pimenta und José Roberto Torero *Das Land der Papageien* 2000 sowie von Chico Buarque *Budapest* 2006. Außerdem von Marçal Aquino *Flieh. Und nimm die Dame mit* 2009 (übs. von Kurt Scharf); von Leticia Wierz *Das Haus der sieben Frauen* 2009 (übs. von Stefanie Karg); von Beatriz Bracher *Gespräch nach außen* 2012 (übs. von Maria Hummitzsch) und von Patrícia Melo *Ich töte, du stirbst* 2002, *Inferno* 2003, *Schwarzer Walzer* 2005 (übs. von Barbara Mesquita). Einzelne Erfolgstitel wie die Krimis von Luiz Alfredo Garcia-Roza und Texte aus dem Genre der Testimonialliteratur

(Valéria Piassa Polizzis *Ich lebe weiter* 2000 [übs. von Claudia Stein] über ihre Erfahrungen als AIDS-Infizierte, Raquel Pachecos *Das süße Gift des Skorpions* 2007 [übs. von M. Monteflor] über ihr Leben als Prostituierte) sind wenig repräsentativ für die Vielfalt der brasilianischen Literatur. Sonderfälle sind Paulo Lins' *Die Stadt Gottes* 2004 (übs. von Nicolai von Schweder-Schreiner, das Buch wurde inzwischen bereits von drei Verlagen aufgelegt) sowie die Romane von Paulo Coelho, denen unabhängig von Konjunkturen stets eine besondere Aufmerksamkeit zuteil wird. Es ist daher keine Übertreibung zu sagen, dass die meisten belletristischen Werke der letzten zwanzig Jahre weitgehend unbeachtet am deutschsprachigen Buchmarkt vorübergegangen sind.

Der vorliegende Band mit Erörterungen zur brasilianischen Literatur des 21. Jahrhunderts hat vor diesem Hintergrund ein wichtiges Anliegen: Selbstverständlich sind wir uns bewusst, dass an dieser Stelle keine analytische Gesamtdarstellung geleistet werden kann. Doch skizziert Friedrich Frosch in seinem weitgespannten Überblick erste zentrale Linien zu diesem neuen literarischen Feld, während in den anschließenden Studien einige auffällige Tendenzen der zeitgenössischen Literatur anhand von einzelnen Texten vertiefend vorgestellt und untersucht werden. Beides, so hoffen wir, erleichtert den Einblick und Zugang zur zeitgenössischen literarischen Produktion Brasiliens.

Das Buch verdankt seine Entstehung einem literaturwissenschaftlichen Nachwuchsworkshop, der von den Herausgebern im Dezember 2011 am Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin veranstaltet wurde. Der Titel *Novas vozes* lässt somit noch eine weitere Deutung zu: In diesem Band sind – neben den neuen literarischen Stimmen Brasiliens – auch diejenigen junger Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler versammelt, die auf dem Gebiet der Brasilianistik vor allem im deutschsprachigen Raum tätig sind. Diese Kombination bot günstige Voraussetzungen für eine Annäherung an das mögliche 'Neue' in den Sujets und in den Schreibweisen dieser Literatur sowie an die Lebenswirklichkeiten und Lebensgefühle, die sich vielleicht auf beiden Seiten des Atlantiks letztlich nicht immer ganz unähnlich sind. Die Mehrzahl der hier versammelten Beiträge wurde ausgehend von den Vorträgen und Diskussionen des Workshops ausgearbeitet. Die Auswahl der behandelten Autoren und Texte stand den Workshopteilnehmern frei, sie ist daher subjektiv und angesichts des großen Panoramas literarischer Publikationen notwendig unvollständig. Zur Orientierung vorgeschlagen wurden allerdings Themenfelder, die in der

wissenschaftlichen und journalistischen Literaturkritik Brasiliens der letzten Jahre besonders relevant erschienen. Diese spiegeln sich in den fünf thematischen Teilen dieses Bandes wider. Als verbindliche Richtschnur galt für die Beiträge indes, dass die Autorinnen und Autoren möglichst nach 1960 geboren und die untersuchten Werke nach dem Jahr 2000 veröffentlicht sein sollten.

Der Sammelband richtet sich an Brazilianisten und Literaturwissenschaftler, doch hoffen wir auch auf die Neugierde von Lesern der brasilianischen Literatur und anderer Literaturen der Welt sowie von Brasilieninteressierten im Allgemeinen. Um das Verständnis der Beiträge, in denen häufig aus den referierten Werken zitiert wird, nicht von Sprachkenntnissen abhängig zu machen, wurden in fast allen Beiträgen, insbesondere den Einzelstudien, die portugiesischen Zitate durch die Verfasser oder die Herausgeber in Fußnoten übersetzt. Einige der vorgestellten literarischen Werke sind bereits ins Deutsche übertragen, andere werden zurzeit übersetzt und liegen in Kürze vor.¹ Im Übrigen galt, dass wir bei literarischen und wissenschaftlichen Zitaten aus anderen fremdsprachigen Werken (mit Ausnahme des Englischen) auf vorliegende deutsche Übersetzungen zurückgegriffen haben. Falls diese nicht vorlagen, wurden literarische Zitate neben dem Original übersetzt, wissenschaftliche dagegen meist durch die deutsche Übersetzung ersetzt.

Bevor wir uns den Beiträgen des Sammelbands zuwenden, sei der Stand der literaturwissenschaftlichen Forschung in einem knappen Überblick referiert: Zwar besitzt auch an brasilianischen Universitäten die zeitgenössische Literatur keine herausragende Stellung (was angesichts der nicht auf kurzlebige Phänomene abzielenden wissenschaftlichen Annäherung durchaus verständlich ist), aber man findet dennoch wichtige Forschungsinitiativen, wie z. B. den ‘Grupo de Estudos em Litera-

¹ Bereits veröffentlicht wurden: Chico Buarque: *Budapest* [Budapest]. Übs. Karin von Schweder-Schreiner. Frankfurt am Main: Fischer 2006; Luiz Ruffato: *Es waren viele Pferde* [Eles eram muitos cavalos]. Übs. Michael Kegler. Hamburg/Berlin: Assoziation A 2012; Bernardo Carvalho: *Mongólia*. Übs. Karin von Schweder-Schreiner. München: Luchterhand 2007; Bernardo Carvalho: *In São Paulo geht die Sonne unter* [O sol se põe em São Paulo]. Übs. Karin von Schweder-Schreiner. München: Luchterhand 2009; João Paulo Cuenca: *Das einzig glückliche Ende einer Liebesgeschichte ist ein Unfall* [O único final feliz para uma história de amor é um acidente]. Übs. Michael Kegler. München: A1. Zur Zeit der Drucklegung des Bandes noch in Übersetzung waren: André Sant’Anna: *O paraíso é bem bacana*; Adriana Lisboa: *Sinfonia em branco*; Carola Saavedra: *Paisagem com dromedário*.

tura Brasileira Contemporânea' an der Universität Brasília (UnB)² sowie zahlreiche einzelne Forscher, die sich dieser herausfordernden Aufgabe widmen. Trotz einer gewissen Unübersichtlichkeit, welche immer wieder zu Behelfsdefinitionen wie 'literatura da multiplicidade' [Literatur der Vielfalt] (Resende 2008: 18) oder einer noch un abgeschlossenen 'literatura em trânsito' [Literatur im Umbruch] (Pellegrini 2008: 21) führen, werden gleichwohl bestimmte Phänomene und Tendenzen diagnostiziert und herausgestellt. Besondere Beachtung findet zum Beispiel der häufige realistische Anspruch, der meist vor dem Hintergrund der langen Tradition nationaler Selbstbestätigung und einer auf die eigene soziale Realität bezogenen Literatur sowie unter retrospektivem Vergleich mit der sozialkritischen Literatur während der Militärdiktatur untersucht wird (Machado 2008; Schöllhammer 2009). Dabei stellt sich besonders die Frage, welche Möglichkeiten literarische Projekte angesichts der anhaltenden 'Krise der Repräsentation' ausfindig machen, um sich trotzdem mit der 'Realität' und ihrer Darstellbarkeit auseinanderzusetzen (Dalcastagnè/Thomaz 2011). Diese Auseinandersetzung erfolgt dann z. B. als metanarrative Brechung der vermeintlich realistischen Perspektive oder in Form eines provokativen 'Realitätsschocks' (Jaguaribe 2007), etwa in der 'literatura marginal', die den Lesern mithilfe 'authentischer Sprecher' einen Realitätspakt und empirische Einblicke in die 'guerra social brasileira' [in den innergesellschaftlichen 'Krieg' Brasiliens] (Pellegrini 2012: 57) anbietet.

Im Gegensatz hierzu wird aber auch eine überraschende Rückkehr zur einführenden, gar intimistischen Literatur festgestellt (vgl. z. B. die Einführung in Lopes 2008). Im vorgelegten Band deutet sich dies in der häufigen Problematisierung von Identitätssuchen bzw. in einem gestörten Verhältnis zum Privaten an. Ein weiteres literarisches Verfahren liegt in dem explizit reflektierten Einsatz narrativer Strategien, was sich möglicherweise den nicht seltenen literaturwissenschaftlichen Studien vieler Gegenwartsautoren verdankt, die ihrerseits oft an philologischen Fachbereichen lehren. Im beginnenden 21. Jahrhundert ist es außerdem wenig überraschend, dass intermediale Bezüge im literarischen Schreiben zugenommen haben, wobei der besonders prominente Bereich der im Internet veröffentlichten Literatur zwar stets erwähnt, jedoch in seiner literarischen

2 Die Forschergruppe veröffentlicht nahezu jährlich Sammelbände mit Aufsätzen zur brasilianischen Gegenwartsliteratur (zuletzt Dalcastagnè/Mata 2012), vgl. auch die kürzlich erschienene Monografie Dalcastagnè (2012).

und rezeptionsästhetischen Bedeutung erst allmählich erschlossen wird (Ribeiro Neto 2010, Resende 2011).

Eine andere Tendenz, die weit über das in Brasilien stark ausgeprägte Verhältnis zur Nationalliteratur hinausweist, liegt in einer feststellbaren Internationalisierung von Themen und Handlungsräumen. In diesem neuen Phänomen des sogenannten ‘instinto de internacionalidade’ [Gefühl für das Internationale] (Rodrigues 2010) – ein Ausdruck, mit dem auf Machado de Assis’ berühmten Artikel aus dem Jahr 1879 (vgl. Assis 1973) angespielt wird – zeigt sich eine kosmopolitische Konzeption, die in der spanischsprachigen Literatur Lateinamerikas, etwa in den Werken der literarischen Bewegungen ‘McOndo’ und ‘Crack’ oder bei Roberto Bolaño, schon seit längerer Zeit deutlich geworden ist (Chagas 2011, Dalcagnè/Mata 2012).³ Unterstützt (und bisweilen auch marktstrategisch vereinnahmt) werden solche Bestrebungen durch die oben erwähnten kulturpolitischen Initiativen und Investitionen. Beispielfür hierfür sei das Projekt ‘Amores Expressos’ erwähnt, welches Autorinnen und Autoren der Gegenwartsliteratur einen Kurzaufenthalt in Metropolen aller Kontinente ermöglichte, um dort einen ‘globalisierten’ Liebesroman zu verfassen (siehe hierzu auch Friedrich Frosch in diesem Band).

In der internationalen Forschungslandschaft außerhalb Brasiliens hat die junge Literatur des Landes indes noch wenig Beachtung gefunden. Abgesehen von Einzelstudien und Überblicksartikeln findet sich z. B. keine Monografie, die die Neuerscheinungen ab der Mitte der 1990er Jahre ernsthaft berücksichtigen würde. Im deutschsprachigen Raum liegt die letzte allgemeine Bestandsaufnahme schon fast dreißig Jahre zurück. Nach dem literaturwissenschaftlichen Sammelband *Brasilianische Literatur*, der von Michi Strausfeld im Jahre 1984 herausgegeben wurde, sind kaum Publikationen zu finden, die über das Ende der 1980er Jahre hinausgehen. In dem Tagungsband *Von Jesuiten, Türken, Deutschen und anderen Fremden* (1996), in denen literatur- und übersetzungswissenschaftliche Beiträge des 1. Deutschen Lusitanistentags versammelt sind, wurde in Beiträgen zu Fernando Bonassi und Patrícia Melo zumindest die Generation der 1960er Jahre gestreift. Gleiches gilt für die Beiträge in *Brasilien, Land der Vergangenheit?*, herausgegeben im Jahre 2000 von Ligia Chiappini und Berthold

³ Zeitgleich mit diesem Sammelband erscheint ein weiterer Band mit Studien vorwiegend zu den spanischsprachigen Literaturen des Kontinents, herausgegeben von Rike Bolte und Susanne Klengel mit dem Titel *Sondierungen: Lateinamerikanische Literaturen im 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Vervuert 2013.

Zilly. Andere Bände fokussieren bestimmte Genres wie die Großstadtliteratur oder den brasilianischen Kriminalroman oder es handelt sich um monografische Einzelstudien zu bestimmten Autoren. Die letzten zwei Jahrzehnte sind daher verstrichen, ohne dass eine nicht von vornherein eingeschränkte Neusichtung erfolgt wäre.⁴

Dies bringt uns zu einer notwendig schwierigen Frage. Auch wir nehmen selbstverständlich eine Auswahl vor, indem wir uns z. B. weitgehend auf Romanliteratur beschränkt haben und ebenso wichtige Gattungen wie die Lyrik, die Kurzgeschichte, das Drama und den Essay weitgehend ausblenden. Doch schien es uns angesichts der evidenten Rezeptionslücken und der Herausforderung, diesen etwas entgegenzusetzen, vertretbar, mit der am meisten beachteten (und übersetzten) Gattung des Romans zu beginnen. Es ist allerdings auffällig, dass sich öfter im Inneren der Roman-texte auch literarische Formen abzeichnen, die über die Gattung hinausweisen (z. B. in Luiz Ruffatos hybrider Stadtprosa *Eles eram muitos cavalos*). Auch finden vereinzelte Blicke auf andere Gattungen, z. B. die Lyrik der 'literatura marginal/periférica' oder die Kurzgeschichte und die Novelle, Berücksichtigung in unserem Band.

Es wäre ein Missverständnis, wenn man in diesem Sammelband Kanonisierungsabsichten vermuten würde. Die Beiträge möchten vielmehr das weite Feld der brasilianischen Gegenwartsliteratur anhand von Einzelstudien sondieren; sie suchen zwar im Ansatz nach einer (notwendig offenen) Kartierung, nehmen aber keine wertenden Grenzziehungen vor. Selbstverständlich gibt es eine Vielzahl von Autoren und Texten, die in diesem Band fehlen und mit Fug und Recht ebenso interessant für eine Darstellung gewesen wären. Gleichsam als gutes Zeichen sei daher gewertet, dass 'nur' drei der von unseren Beiträger/innen ausgewählten Autorinnen und Autoren auch in der durchaus mit dem Anspruch der Kanonbildung auftretenden *Granta*-Anthologie vertreten sind.

Die Beiträge, die im Folgenden kurz vorgestellt werden, befassen sich in diesem Sinne nicht vorrangig mit der schöpferischen Vita der insgesamt siebzehn vertretenen Autorinnen und Autoren, sondern vielmehr mit einzelnen ihrer Werke. Die Studien wurden unter kritischer Abwägung der

⁴ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass im Sommer 2013 als Nr. 251 der Zeitschrift *die horen* ein Themenheft zur brasilianischen Literatur erscheint, herausgegeben von Michi Strausfeld, das im Rahmen einer umfänglichen Anthologie bedeutender Autorinnen und Autoren auch der zeitgenössischen Literatur umfassend Aufmerksamkeit widmet.

oben erwähnten literarästhetischen Tendenzen in fünf Themenfeldern zusammengefasst.

Nach dem schon angesprochenen umfassenden Überblick von **Friedrich Frosch**, der in dem weiten Feld der zeitgenössischen Literatur wichtige heuristische Schneisen legt, die für die Orientierung von hoher Bedeutung sind, geht es im ersten Teil mit dem Titel “Zerspiegelte Identitäten” (I) um die Suche nach dem ‘Selbst’ oder vielmehr um die vielschichtigen Reflexionen solchen Suchens. **Doris Wieser** wendet sich in ihrem Beitrag dem im Jahre 2005 erschienenen Roman *Feriado de mim mesmo* von Santiago Nazarian zu. Sie stellt in ihrer Analyse dar, wie das Thema Homosexualität durch unterschiedliche Strategien von der Textoberfläche verbannt und in einen Subtext verlagert wird. Im Vergleich mit der fast hundert Jahre älteren Novelle *A confissão de Lúcio* (1914) des Portugiesen Mário de Sá-Carneiro zeigt sie, dass bei Nazarian die ‘Kunst des Verbergens’ nicht mehr dem gesellschaftlichen Kontext geschuldet ist, sondern als ein Spiel mit textinternen Spannungsmechanismen bzw. als eine den Lesenden irritierende ‘Leerstelle’ gesehen werden sollte. **Dania Schüürmann** untersucht den Roman *O grau Graumann* (2002) von Fernando Monteiro, in dem es um die Komplexität von Fiktionalisierungsstrategien in der Literatur und um die Lebenswelt des (post)modernen Menschen bzw. Autors geht. In den metafikionalen Verfahren und intertextuellen Verweisen manifestiert sich eine explizite, extreme Selbstreferenzialität des Textes, welche bekanntlich als ein konstitutives Merkmal postmodernen Schreibens gilt. Monteiro parodiert diese wiederum durch die Figur seines Alter Ego, den ‘Schatten-Autor’ Graumann, und führt auf diese Weise die Möglichkeiten und das Dilemma postmodernen ‘identitätslosen’ Schreibens vor Augen. **Christiane Quandt** sucht in *Flores azuis* (2008) von Carola Saavedra und *Budapest* (2003) von Chico Buarque nach Übersetzungsverhältnissen in einem weit gefassten Sinn. Sowohl das vollständige und widerstandslose Übersetzen zwischen dem brasilianischen und dem ungarischen Kontext bei Buarque als auch die aneignende Übersetzung von weiblich markierten Textkörpern bei Saavedra werden als textuelle Strategien zur Darstellung interkultureller und interindividueller Beziehungen untersucht.

Der zweite Teil greift unter dem Titel “Sozialer Raum und literarische Praxis” (II) die Diskussion zum Dilemma der Repräsentation in der realistisch ausgerichteten Literatur auf. Ein besonders wichtiger Fall ist hier die ‘marginale Literatur’, unter der im Allgemeinen sozialkritische Produktionen von Autoren aus den Favelas gefasst werden. **Ingrid Hapke** zeigt

in ihrem Artikel, wie verschiedene Autorinnen und Autoren durch Aneignung und Umkodierung des symbolischen Guts Literatur ihre soziale, kulturelle und politische Marginalisierung zu überwinden suchen. Sie geht dabei der Frage nach, mithilfe welcher Praktiken sich solche Aneignungen vollziehen, wie sie sich legitimieren und wie darin Marginalität verhandelt wird. Auch in Paulo Lins' Werk *Desde que o Samba é Samba*, mit dem sich **Vinicius Mariano de Carvalho** befasst, geht es um die Repräsentation von Subalternität bzw. um die Frage nach der Historizität des Subalternen und seiner Repräsentation durch und in der Literatur. Carvalho untersucht die Hintergründe und Verfahrensweisen in Paulo Lins' zweitem Roman, indem er inhaltliche und formale Unterschiede zu dessen berühmtem Erstling *Cidade de Deus* herausarbeitet und darüber hinaus bekannte Intertexte (z. B. von Aluísio de Azevedo) und literarische Allusionen (z. B. auf Mário de Andrade) detailliert untersucht. **Sebastian Knoth** wiederum greift ein Thema auf, das ähnlich wie die Favela zu den Stereotypen Brasiliens gehört (und oft mit ihr verbunden ist): den Fußball. In seiner Untersuchung des im Jahre 2006 veröffentlichten Romans *O paraíso é bem bacana* von André Sant'Anna, der zum Teil in Berlin spielt, wird deutlich, dass aufgrund der skrupellosen Methoden des internationalen Fußballgeschäfts auch ein Fußballtalent den sozialen Aufstieg nicht schaffen kann. Eine Darstellung dieser Realität scheint daher nur noch als Karikatur möglich, welche die Literatur Sant'Annas auf provokative Weise umsetzt.

Der dritte Teil des Bandes "Babylonische Stadt/Landschaften" (III) ist der literarischen Verarbeitung der Beziehung zwischen Stadt und Land und damit auch zwischen globaler Urbanität und oft untergeordneter Provinz bzw. untergeordneter Natur gewidmet. Wie liest sich ein brasilianischer Großstadttroman des 21. Jahrhunderts im Kontext der Postmoderne und in Bezug auf die Genretradition, fragt sich **Marina Corrêa** angesichts von Luiz Ruffatos *Eles eram muitos cavalos* (2001). In diesem Werk, das kaum noch als Roman zu begreifen ist, wird die Megalopole São Paulo in einer vielschichtigen, zersplitterten Erzählhandlung über einen Zeitraum von 24 Stunden hinweg aus verschiedenen Perspektiven beobachtet. **Leonardo Tonus** wiederum zeigt anhand einer kritischen gattungstheoretischen, narratologischen und intermedialen Analyse des schwer zu klassifizierenden Werks *Babel Babilônia* (2007) von Nelson de Oliveira, wie der Autor den Zusammenprall zwischen Stadt und Land in Form einer insistenten Zivilisationskritik inszeniert, indem er ein komplexes, programmatisches text-bildliches Universum schafft, welches den Leser sukzessive in ein Ini-

tiationsritual involviert und ihn letztlich zum ökologischen Engagement auffordert. Tonus formuliert auch seinen Zweifel, inwiefern ein solch manifest ideologisches Programm trotz des hohen ästhetischen Gehalts tatsächlich sein Publikum zu erreichen vermag. In **João Claudio Arendts** Beitrag zur Universalität der regionalen Literatur findet man ein wichtiges Plädoyer gegen die häufig vorhandene Fixierung von Verlagen und Lesepublikum auf die städtische Literaturproduktion und die damit einhergehende Blindheit gegenüber universalistischen Tendenzen innerhalb der 'regionalistischen' Literaturen. Solch bedauerliche Missverständnisse verdeutlicht Arendt exemplarisch anhand einer Skizzierung der schwierigen Rezeption des experimentellen, palindromartig verfassten Werks *O tal Eros só: osso relato* (2010) des aus dem Süden Brasiliens stammenden Schriftstellers Paulo Ribeiro.

Unter dem Titel "Familienfremdheiten" (IV) wurden im vierten Teil dieses Bandes Werke zusammengefasst, in denen sich Ich-Erzähler mit einer auf unterschiedliche Weise 'befremdlichen' Familiengeschichte befassen; sie unternehmen dabei oft weite Reisen und thematisieren ihren Umgang mit zum Teil kollektiven, zum Teil individuellen traumatischen Erinnerungen. **Marcel Vejmelka** analysiert zwei Romane von Bernardo Carvalho (*Mongólia*, 2003 und *O sol se põe em São Paulo*, 2007), in denen im Zeichen der Auseinandersetzung mit dem familiären Anderen und der Reflexion des Eigenen so fremde Räume wie die Mongolei und Japan erkundet werden. Im ersten Fall endet die Suche des Erzählers nach seinem Halbbruder in der Überblendung von Fremdheit und Vertrautheit, im zweiten wird es der Tochter des japanisch-brasilianischen Protagonisten ermöglicht, lesend Teil der leidvollen Geschichte ihrer Familie zwischen zwei Kulturen zu werden. Ebenfalls in Japan angesiedelt ist der zentrale Teil des Romans *Rakushisha* (2007) von Adriana Lisboa, der von **Suzana Vasconcelos de Melo** mit Blick auf die darin verhandelten 'Fremdheits'-Thematiken analysiert wird. Vasconcelos de Melo unterstreicht einerseits die anhand einer Familiengeschichte mit japanischem Migrationshintergrund inszenierte, fast physisch erlebte Identitätsproblematik des männlichen Protagonisten; andererseits entwirft sie das Szenario einer Reise nach Japan, bei der sich die weibliche Protagonistin existenziell mit sich selbst, der eigenen Fremdheit in der Fremde, konfrontiert und auf diese Weise zur Verarbeitung einer familiären Katastrophe befähigt wird. In Tatiana Salem Levys Werk *A chave de casa* (2007), das von **Christoph Schamm** analysiert wird, sucht die Erzählerin nach den Spuren ihrer Vorfahren, sephar-

dischen Juden, deren generationenübergreifende Flucht sie in die Türkei, nach Brasilien und zurück nach Portugal führten. Sie findet auf der Reise keine Vertrautheit, doch die Verarbeitung der Familiengeschichte in Form von persönlichen Erlebnissen (und deren Fiktionalisierung) ermöglichen ihr statt der zwanghaften Wiederholung eines ererbten Familientraumas die therapeutische Auflösung einer persönlichen Verlusterfahrung. Mit einem weiteren Text der bereits erwähnten Autorin Adriana Lisboa, *Sinfonia em branco* (2001), befasst sich **Leda Marana Bim**. Auch hier geht es um Abgründe, die innerhalb von Familien aufbrechen können: Der Roman handelt von der komplexen Verarbeitung der Erinnerung an eine gewaltsame, inzestuöse Beziehung durch die Familienmitglieder. Marana Bim greift damit ein Thema auf, dessen literarische Umsetzung meist bis an die Grenzen des Sagbaren geht und zeigt, wie Adriana Lisboa dieses schwierige Feld in ihrem bislang bekanntesten Roman sprachlich zu fassen versucht.

Der fünfte und letzte Teil "TransPositionen" (V) nähert sich schließlich den untersuchten Werken mit einem besonderen Augenmerk auf deren intermediale Verfahren. **Peter W. Schulze** analysiert im Einzelnen die komplexen Bild- und Klangkonfigurationen in *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* von João Paulo Cuenca und in *Paisagem com dromedário* von Carola Saavedra (beide 2010). Diese Romane thematisieren in selbstreflexiver Form die Medialisierung der Wahrnehmung und der Lebenswirklichkeit ihrer Figuren. Dabei kommen sowohl Darstellungsformen der Literatur als auch von visuellen und akustischen Medien zum Ausdruck, die sich wechselseitig komplementieren und konturieren, aber auch Widersprüche erzeugen, welche die ästhetische Kraft beider Werke steigert. **Georg Wink** untersucht seinerseits den ersten Roman des renommierten Comic-Autors Lourenço Mutarelli *O cheiro do ralo* (2002), der die Beziehung von Text und Bild in der literarischen Prosa neu konzipiert. Erkennbar wird dies in einer 'comicartigen Schreibweise' als Effekt der imaginären Vorstrukturierung des Romans als Comic, der in Form eines 'therapeutischen Monologs' ausgestaltet wird. Im letzten Beitrag des Buches verbindet **Susanne Klengel** Überlegungen zur neuen transkulturellen Dimension brasilianischen Schreibens mit intermedialen Aspekten. Sie zeigt, dass Carola Saavedra in *Paisagem com dromedário* (2010), der auf einer vermeintlich namenlosen Insel spielt, durchaus konkrete physische und literarische Geografien vor Augen hat und einen schöpferischen intertextuellen wie kunstästhetischen Dialog mit einer fremden literarischen und künstlerischen Tradition an der Peripherie Europas unterhält.

Wir möchten an dieser Stelle nochmals den Autorinnen und Autoren für ihre Mitwirkung an diesem Band danken. Dem Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin sei gedankt für die Unterstützung des Projekts und der Publikation, dem Ibero-Amerikanischen Institut für die Aufnahme des Bandes in die Reihe Bibliotheca Ibero-Americana.

Literaturverzeichnis

- ASSIS, Machado de (1973): “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. In: Ders.: *Obra completa*. Bd. 3. Rio de Janeiro: Aguilar, 801–809 [Erstveröff. 1879].
- BENSE, Max (1965): *Brasilianische Intelligenz – Eine cartesianische Reflexion*. Wiesbaden: Limes.
- (1998): “Entwurf einer Rheinlandschaft” [1962]. In: Ders.: *Ausgewählte Schriften*. Bd. 4: *Poetische Texte*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 71–142.
- CHAGAS, Pedro Dolabela (2011): “Após a nacionalidade: história do romance e produção romanesca no Brasil e na América Latina”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 38, 41–59.
- DALCASTAGNÊ, Regina (2012): *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro/Vinhedo: Editora da UERJ/Horizonte.
- DALCASTAGNÊ, Regina/MATA, Anderson Luís Nunes da (Hg.) (2012): *Fora do retrato: estudos de literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte.
- DALCASTAGNÊ, Regina/THOMAZ, Paulo C. (Hg.) (2011): *Pelas margens: representação na narrativa brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte.
- FREEMAN, John (Hg.) (2012): *The Best of Young Brazilian Novelists* [= Granta 121]. London: Granta.
- JAGUARIBE, Beatriz (Hg.) (2007): *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- KÜPPER, Klaus (2012): *Bibliographie der brasilianischen Literatur: Prosa, Lyrik, Essay und Drama in deutscher Übersetzung*. Frankfurt am Main: TFM.
- LOBO, Luiza (2008): “Exportar tradução literária do Brasil: como é possível?”. In: Guerini, Andréia/Torres, Marie-Hélène C./Costa, Walter Carlos (Hg.): *Literatura traduzida e literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7Letras, 15–30.
- LOPES, Denilson (Hg.) (2008): *A delicadeza: estética, experiência e paisagem*. Brasília: UnB.
- MACHADO, Ana Maria (2008): “Lá e cá: algumas notas sobre a nacionalidade na literatura brasileira”. In: *Revista Brasileira* 47, 107–126.
- MERTIN, Ray-Güde (Hg.) (1996): *Von Jesuiten, Türken, Deutschen und anderen Fremden: Aufsätze zu brasilianischer Literatur und literarischer Übersetzung*. Frankfurt am Main: TFM/Domus Editoria Europaea.
- (2000): “Zwanzig Jahre brasilianische Literatur in Deutschland: eine Begegnung zweier Länder? Einige Anmerkungen”. In: Chiappini, Ligia/Zilly, Berthold (Hg.): *Brasilien, Land der Vergangenheit?* Frankfurt am Main: TFM, 389–399.

- PELLEGRINI, Tânia (2008): *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume.
- (2012): “De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 39, 37–55.
- RESENDE, Beatriz (2008): *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Biblioteca Nacional.
- (2011): “Geração Zero Zero: Fricções em rede” [Rezension]. ><http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/06/18/beatriz-resende-resenha-antologia-geracao-zero-zero-387139.asp>< (19.10.2012).
- RIBEIRO NETO, Amador (2010): “O computador enquanto suporte da nova literatura”. ><http://sambaquis.blogspot.de/2010/09/o-computador-enquanto-suporte-da-nova.html>< (19.10.2012).
- RODRIGUES, Sérgio (2010): “Notícia da atual literatura brasileira”. In: *Veja*, 20.08.2010. ><http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/vida-literaria/noticia-da-atual-literatura-brasileira-instinto-de-internacionalidade/>< (19.10.2012).
- SCHÖLLHAMMER, Karl Erik (2009): *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- STRAUSFELD, Michi (Hg.) (1984): *Brasilianische Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- VILLARINO PARDO, Carmen/RUFFATO, Luiz (2011): “Prefácio”. In: Dies. (Hg.): *O conto brasileiro contemporâneo*. Ames: Edicións Laiovento, 9–14.

Eine Polyphonie mit ungewisser Route: Brasiliens Literatur heute

Friedrich Frosch

Zur Ausgangslage

Das literarische Hispanoamerika ist durch den seit den 1960er Jahren anhaltenden Boom (damals getragen von Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa und vielen anderen) relativ ungebrochen aktuell, wie die Popularität von Autor/innen wie Gioconda Belli oder Roberto Bolaño zeigt; auch im akademischen Bereich bleibt das 'Castellano' bzw. Spanisch ein Massenfach. Unterbelichtet erscheint dagegen – wenn nicht gerade Karneval und Fußball, ein Bossa-Nova-Jubiläums-Revival, Drogenkriege in den Favelas oder Umweltzerstörung im Amazonasbecken Anlässe zu weiteren Erkundungen liefern – Brasilien als kultureller Teilkontinent. Was im Bereich der globalen Musik, der zum Teil in unser Feld hereinragt, zum gerne konsumierten 'bom tom' gehört, verhallt in den Sphären des Narrativen meist ungehört. Lesen ist ein Minderheitenphänomen, gerade in Brasilien, wo der statistische jährliche Pro-Kopf-Konsum an Büchern laut Reportage des *Correio do Povo* vom Januar 2008 gerade einmal bei 1,8 liegt,¹ Lebensratgeber oder Da Vinci Codes inbegriffen. Vollends exotisch scheint es zu werden, sobald Texte, die schon vor Ort in Brasilien außerhalb eines spezialisierten Publikums kaum adäquat rezipiert werden, auch noch Landes- und Sprachgrenzen überschreiten sollen.

Doch deutet einiges darauf hin, dass Pessimismus in dieser Hinsicht nicht unbedingt angebracht ist. So sei der nachstehende Exkurs in eine

1 Obwohl zum Zeitpunkt der Umfrage mindestens 26 Mio. Brasilianer/innen existiert haben dürften, die jährlich drei und mehr Bücher lasen, lag der statistische Lesekonsum-Durchschnittswert weit unter dem Nordamerikas oder Europas. Laut besagtem Bericht, der sich auf einer Internetseite des Kultusministeriums findet, sind unter den "mais de 189 milhões de brasileiros, [...] cerca de 26 milhões de leitores ativos que lêem pelo menos três livros por ano. [...] Segundo o último estudo da CBL [Câmara Brasileira do Livro], cada brasileiro lê, em média, 1,8 livro/ano, diferente dos EUA (cinco livros per capita) ou da Europa (entre cinco a oito livros lidos por habitante)" (Zit. nach MinC 2008).

komplexe und rhizomatisch verästelte Materie, der notgedrungen subjektiv, verkürzt und lückenhaft ausfallen wird, mit einem Statement des Autors, Objekt-Künstlers und Videofilmers² Nuno (Álvares Pessoa de Almeida) Ramos (*1960, São Paulo, Sohn portugiesischer Einwanderer) aus dem Jahre 2010 eröffnet:

Em literatura, a impressão que tenho é a de que o Brasil vive hoje uma espécie de refluxo de uma idade de ouro, que vai até meados dos anos 1970, uns 50 anos em que aparecia uma geração atrás da outra. Acho que a literatura brasileira está tentando organizar valores novamente e nem sabe bem para onde vai. Não sinto, em artes plásticas, esse peso da diferença entre um momento anterior e agora. Em todas as outras áreas, eu sinto. (Marques 2011)

Vergleichbar äußert sich Ademir Demarchi, Herausgeber des Literaturmagazins *Babel*, in der Online-Zeitschrift *Zunái – Revista de poesia & debates*:

[...] um país tão complicado econômica e socialmente como este, com uma sociedade empobrecida, vazada por corrupção e com hordas de famintos e analfabetos, tem exigido um encontro dele mesmo com a realidade e por isso tem gerado uma forte resposta nos últimos anos em várias áreas, [...] sobretudo na ficção, com livros que partem de um realismo naturalista e de denúncia social, ou senão explicitamente isso, de insatisfação com a sociedade, expresso nas ficções de Marcelino Freire, Marçal Aquino, Fernando Bonassi, Paulo Lins, Luiz Ruffato, Marcelo Mirisola, Joca Reiners Terron e tantos outros, que também chega em menos casos à poesia, mas com intensidade como em *Zona Branca*, de Ademir Assunção, ou na poética crítica e irônica de Glauco Mattoso. (Demarchi 2012)

Karl Erik Schøllhammer stellt in *A ficção brasileira contemporânea* (2009) seinerseits fest: “[...] um tema tem-se repetido insistentemente: a ficção tem agido como construção de uma relação com o outro até o limite de sua possibilidade, na forma de uma procura além dos limites da cultura ocidental” (Schøllhammer 2009: 121). Das betrifft nun sowohl die Gattungsproblematik³ als auch die Öffnung topografischer Horizonte. Rita Oliveri Godet konstatiert eine “poética da alteridade como uma das vertentes atuais da literatura contemporânea brasileira” (Oliveri Godet 2007: 251), deren Elemente

2 Manches findet sich auf Ramos’ Homepage unter >www.nunoramos.com.br/portu/video.asp< (10.01.2012).

3 Vgl. Susana Scramins Befund: “A literatura do presente que envolve uma noção muito maior que a noção de contemporâneo é aquela que assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, num lugar de passagem entre os discursos” (Scramin 2007: 13).

[...] induzem a uma arqueologia não só de culturas e de povos, mas da linguagem enquanto elemento que constitui o ser. Isso justifica suas estruturas vertiginosas, refazendo percursos circulares, projetando, no universo ficcional, a figura do escritor e sua busca obsessiva da decifração de um enigma. (Oliveri Godet 2007: 251)

Autobiografisch begründet ist Alterität als Transkulturalität etwa bei Carola Saavedra (*1973, Santiago de Chile). Sie verkörpert ein traditionell vor allem aus dem Kontext Frankreichs bekanntes Phänomen: ein Schreiben zwischen Kulturen und Traditionen und vor allem ein Oszillieren zwischen Mutter- und Sozialisierungssprache, Spanisch und Portugiesisch in diesem Fall, samt den damit verbundenen Kulturtraditionen, worin sich Saavedra biografisch mit Paloma Vidal (*1975, Buenos Aires) trifft. Aus den Querungen zwischen Brasilien, Chile und Deutschland – wie sie die Settings in Saavedras Roman *Toda terça* (2007) bestimmen – entwickelt sich in *Paisagem com dromedário* (2011), dem Schlussstein einer der Thematik von Liebe und Gleichgültigkeit gewidmeten Roman-Trilogie,⁴ ein Kulturgrenzen sprengender, nicht länger von lokalen Sedimentierungen bestimmter Raum interpersonaler Konstellationen und Erinnerungen.

Beatriz Resende spannt die Vielfältigkeitsthematik in den mittlerweile zum Topos gewordenen postmodernen Rahmen und benennt diesen als

[...] evidência da multiplicidade como expressão tão forte [que] pode remeter às contingências do momento que foi chamado de pósmoderno com a substituição dos dogmas modernistas por movimentos plurais, posteriores à superação de classificações fundadas em dicotomias. (Resende 2008: 18)

Ähnlich argumentiert Tânia Pellegrini in einer Monografie zur Gegenwartsprosa Brasiliens mit dem Hinweis auf eine augenfällige Rückbesinnung auf bereits historisch gewordene Strömungen (wie eben den Modernismo) und deren zumindest partielle Aneignung im aktuellen Literaturschaffen. Sie spricht von einer

[...] *ficção em trânsito*, pelo fato de ir deixando de lado elementos temáticos que a acompanharam desde a sua formação, incorporando outros que ainda estão em consolidação, além de se reapropriar de gêneros populares no século XIX, como o romance histórico e o policial, muitas vezes tentando conciliar assim o inconciliável: a novidade que impulsionou o surgimento deles e, por meio de uma série de elaborações formais relacionadas às inovações mo-

4 Den Mittelteil bildet *Flores azuis*, erschienen 2008. Saavedras programmatische Aussage zur Thematik findet sich auf der Webseite der VIII Bienal Internacional do Livro de Pernambuco. *Toda terça* zeichnet ihr zufolge “personagens que não amam. É um livro do desamor. Há um vão entre eles, estão perdidos no estrangeiro.” >www.bienalpernambuco.com/carola-saavedra-fala-sobre-amor-e-literatura (20.06.2013).

dernistas, francamente contrárias à reificação da obra de arte, uma aparente resistência à mercantilização que sua adoção hoje talvez pudesse representar. (Pellegrini 2008: 21, kursiv im Original)

Eine Simplifizierung sei hier ausdrücklich benannt: Es wird im Folgenden, ohne regionale Differenzierungen zu forcieren, von 'brasilianischer' Literatur gesprochen – sei sie in Rio de Janeiro oder São Paulo entstanden, sei sie die der Nordestinos oder jene der Gaúchos, eine der Immigranten, eine der 'segunda' oder 'terceira geração' im Zuwanderungsprozess,⁵ sei sie die von temporären oder auch 'definitiven' innerbrasilianischen Migranten.

Und wie sieht nun – auch hier ist zu vereinfachen – der Erzählertypus aus, der den brasilianischen Roman der letzten zwei Jahrzehnte bestimmt? Diese Vermittlungs- und Identifikationsinstanz präsentiert sich als ein eigenbrötlerisch-skeptisches Wesen, das einem zunehmend unbeherrschbaren und aus den Fugen geratenden Konglomerat lebensweltlicher Faktoren gegenübertritt: ein "sujeito solitário e cético que se vê lançado num mundo de referências – morais, sexuais, políticas, religiosas, familiares, profissionais – que considera fajutas, esvaziadas, fantasmagóricas, quando não violentas e absurdas",⁶ so der Romancier Alberto Mussa (*1961, Rio de Janeiro) in einem Interview.

Es geht in einem nach diesem Kriterium erstellten und durchaus repräsentativen Textkorpus also meist um Bekanntes: Moral, Sex, Gender, Politik, Religion, Familienkonstellationen, Berufserfahrungen, Delirien und Obsessionen.

Aktuelle Autoren neigen, wie die Romane eines Bernardo Carvalho (*1960, Rio de Janeiro) oder Alberto Mussa stellvertretend belegen, zu hetero- oder homodiegetischen Ich-Erzählern als Manipulatoren von Exis-

5 Die genannten Autor/innen Ramos, Saavedra und Vidal sind beileibe keine Einzelfälle. Michel Laub (*1973, Porto Alegre, RS) etwa hat väterlicherseits deutsch-jüdische Wurzeln; von ihm liegen bereits fünf Romane vor, u. a. *Música anterior* (2001) und *Diário da queda* (2011); es sind Werke, die die Memoria, individuelles und kollektives Gedächtnis thematisieren und im letzten Titel als Fluchtpunkt das Vernichtungslager Auschwitz enthalten. Tatiana Salem Levy (*1979 Lissabon, als Tochter jüdisch-brasilianischer Emigranten) montiert in *A chave de casa* (2007) mehrere Vergangenheitsschichten zu einem Panorama des türkisch-jüdischen Izmir im beginnenden 20. Jahrhundert, des Lissabon der 1960er und 70er Jahre sowie des heutigen Rio de Janeiro. Ihr jüngster Roman *Dois rios* (2011) ist, Brasilien und Korsika verbindend, ebenfalls kosmopolitisch angelegt.

6 Mussas Kommentar findet sich in einer Rezension des Romans *O senhor do lado esquerdo* (Rodrigues 2011). Ebenfalls der weitgehend verdrängten eigenen Geschichte gewidmet sind *O trono da rainha Jínga* (1999) und *Meu destino é ser onça* (2009).

tenzen – eine Tendenz, der die Südbrasilianerin Adriana Lunardi (*1964, Xaxim, SC) in ihrem Erzählband *Vésperas* (2002)⁷ und auch Adriana Lisboa (*1970, Rio de Janeiro) in ihrer Manuel Bandeira-Hommage *Um beijo de Colômbina* (2003) auf originelle Weise folgen. Auch in den der weiblichen Protagonistin Celina überantworteten Sequenzen von *Rakushisha* (2007) taucht diese Gestalt im Kontrast zur neutralen Perspektive der vom männlichen Widerpart getragenen Partien auf.⁸ Carola Saavedra nutzt sie in *Toda terça* ebenso wie Homero Fonseca (*1948, Bezerros, PE) in *Roliúde* (2007). Auch in einem zwischen Essay, Erzählung, ‘crônica’ und ‘poème en prose’ oszillierenden Hybrid-Text wie *Ó* (2009) von Nuno Ramos finden wir diese Konstruktionsform vor. Das Phänomen fällt also tatsächlich auf: In aktuellen brasilianischen Fiktionen sind Ich-Erzähler/innen fast obligatorisch – wenn nicht auto- oder intradiegetisch als mitwirkende, ständig präsente Gestalten, so doch zumindest als Organisationsprinzip am Rand der Textwelten, z. B. in einer Spielart der Herausgeberfiktion. Indem zeittypische Werke – zumindest im Augenblick – auf ‘neutrale’ Formen personalen Erzählens verzichten, bemühen sie sich offenbar insbesondere um subjektive Unmittelbarkeitseffekte. Das ist allerdings nicht mit einer Konfessionsliteratur à la Rousseau, die auch in den 1960er und 1970er Jahren im Schwange war, gleichzusetzen; vielmehr handelt es sich um eine Sonderform der Fiktionalisierung unter Einbezug (möglicher) eigener Erlebnisse oder persönlich prägender Erfahrungen. Eine ungebrochen autobiografische Haltung findet sich natürlich ebenfalls – und auf diese ließe sich gut die Kapitelüberschrift “El show del yo” in Paula Sibillas auf Deleuze, Debord und Foucault fußender Studie *La intimidad como espectáculo* (2008) anwenden.⁹ Andererseits geht Mussa im Jahre 2009 in einem

7 Es handelt sich dabei um ein Experiment in fiktionaler Mimikry, mit teils ‘neutralen’, teils in subjektiver Ich-Form gehaltenen ‘Aufzeichnungen’ bekannter, meist tragisch verstorbener Dichterinnen der letzten eineinhalb Jahrhunderte (wobei eine Ich-Stimme nie diejenige der jeweiligen Autorin ist, sondern eine nachträgliche Identifikation von außen an diese heranträgt).

8 Lisboa unternimmt in diesem Roman, den sie unter das Motto eines Haiku von Leminski stellt, auch eine historische Spurensuche, um das Werk des berühmten japanischen Dichters Bashō (er lebte im 17. Jh. europäischer Zeitrechnung) für eine westliche Rezeption zu öffnen. Dazu benutzt sie eines seiner Reisetagebücher und zitiert zahlreiche Gedichte.

9 Die Monografie weist für die auf Guy Dubords *La Société du Spectacle* (1967) folgenden Jahrzehnte nach, dass die soziokulturellen Rituale in okzidentalischen Gesellschaften immer stärker eine Kultur der Selbstdarstellung erschaffen, der fiktionale Werke unweigerlich Tribut zollen.

Interview von der Polarität zwischen Unmittelbarkeit und Distanzierung samt textinterner Verantwortlichkeit eines Mittler-Ichs als wesentlichem Kriterium zur Konfiguration eines literarischen Werkes aus:

[...] me interesse por distâncias, históricas ou etnológicas. Não consigo escrever sobre o real, o presente, sobre minhas experiências pessoais, angústias ou frustrações. Minha literatura é uma busca pelo Outro, pela Diferença. É o que me estimula intelectualmente. (*Revista Fator* 2009)

Der zweite Teil dieser Aussage trifft wohl auf die Haltung der meisten aktuellen Schriftsteller nicht nur in Brasilien zu, während die ersten beiden Elemente nicht verallgemeinerbar sind. Doch auch für das Subgenre Historienroman ließen sich neben Mussas Schaffen eine ganze Reihe durchaus bekannter Namen und Titel angeben. Da sie sich als markttauglich erwiesen, werden vor allem seit den 1990er Jahren Themen aus der nationalen Vergangenheit aufgegriffen: Bücher wie *Agosto* (Rubem Fonseca, 1990), *Memorial de Maria Moura* (Rachel de Queiroz, 1992), *A descoberta da América pelos turcos* (Jorge Amado, 1994) oder *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça* (José Roberto Torero, 1995), ja sogar Bernardo Carvalhos Ethnologen-Roman *Nove noites* (2003) verdanken sich diesem Interesse und unternehmen Exkursionen unterschiedlicher Reichweite in die Vergangenheit.

Die Schauplätze aktueller Prosa befinden sich meist in städtischem Ambiente, während das ländliche Brasilien weitgehend an den Rand gedrängt und (sofern überhaupt) vor allem als Szenario in der Erinnerung lebendig ist.¹⁰ Eine Ausnahme bildet hier zweifellos Lisboa, die sowohl in *Sinfonia em branco* (2001) als auch in *Um beijo de Colombina* (2003) nicht nur filigrane Verflechtungen zwischen Zeitebenen, sondern auch zwischen urbanen und ländlichen Szenarien herstellt. Die anschließend zitierte Pas-

10 Neben entsprechenden Sequenzen in Figueiredos, Lisboas und Beatriz Brachers Romanen, die zum Teil weit zurückliegende Erlebnisse der Gestalten aufgreifen und sie mit ruralem Ambiente verschränken, finden wir einen spezifischen neuen Regionalismus auch im Roman *Cidade livre* (2010) von João Almino (*1950, Mossoró, RN) vor. Das Werk zeichnet die Erbauung der Reißbrettstadt Brasília in einem noch ländlichen Universum nach, das durch die aus dem ganzen Land rekrutierten Bauarbeiter mit ihren jeweiligen regionalen Prägungen grundlegend verändert wird. Der Beitrag einer die Landflucht und Urbanisierung rücknehmenden, dem 'Lokalen' verpflichteten Literatur müsste eigens behandelt werden. Darin versammelt finden würden sich neben Figueiredos *Barco a seco* auch Werke wie *Os Malaquias*, *Roliúde* sowie *Sinfonia em branco*. Mit zunehmender Verstädterung manifestiert sich eine gegenläufige Tendenz: die Rückbesinnung auf Ursprünge fern der Metropolen samt Kartografierung des Verschwindenden bzw. die memorialistische Rekonstruktion des bereits Verschwundenen.

sage offenbart in der Darstellung einen eigenwilligen, abgedämpften Ton, der sich von den üblichen Ausdrucksformen brasilianischer Gegenwartsliteratur absetzt und ihre Pendanten bei Rubens Figueiredo (*1956, Rio de Janeiro) findet, dessen fiktionale Geografien mit denen Lisboas einiges gemein haben:

A tarde abafada de verão descolava-se da estrada sob forma de poeira e se espreguiçava no ar. Tudo estava quieto, ou quase quieto, e mole, inchado de sono. Um homem de olhos muito abertos (e transparentes de tão claros, coisa que não era comum) fingia vigiar a estrada com seus pensamentos. Na verdade, os olhos mapeavam outros lugares, vagavam dentro dele, e catavam cacos de memória como uma criança que colhe conchinhas na areia da praia. (Lisboa 2001: 9)

Auch Figueiredos *Barco a seco* (2001) führt nichtstädtische Räume ein: Der Text handelt von einem autodidaktischen Maler, der aus der unmittelbaren Anschauung heraus Seestücke malt. Die Topografien werden in diesem richtungsweisenden Roman ohnehin zugunsten der konstruktiven Imagination des existenziellen Abgrunds weitgehend außer Kraft gesetzt: “Tudo é mentira, qualquer coisa é verdade: só nos resta deixar-se levar, deixar-se cair nesse vazio” (Figueiredo 2001: 28). Müheelos gelingt es dem Autor, eine Naturwahrnehmung zur Bildbeschreibung umzudeuten und die Bereiche dadurch zu fusionieren:

A nevoa trêmula pairava rente ao mar, mas sem tocar na água. Pouco a pouco me fixei na visão. Identifiquei alguns pálidos focos dourados, o rabisco de um ou dois barcos ao longe. Distingui uma cor de madeira que fazia pressão entre o mar e o céu, notei o ocre que queria vazar por trás do azul que vibrava. De repente, sem o menor esforço, sem a mínima elaboração, eu via o mundo reformulado pelos dedos borrados de tinta de Emílio Vega. (Figueiredo 2001: 47)

Vorbei scheinen allerdings die Zeiten, als João Guimarães Rosa (1908–1967) mit *Corpo de baile* und *Grande Sertão: Veredas* (beide 1956) einen ganzen Kosmos im Sertão Mineiro erschaffen konnte. Vielmehr haben wir es auffallend häufig mit literarischen Projekten zu tun, die der aktuellen Realität gerecht werden, ohne in Schablonen und Patentrezepte zu verfallen. Beispiele hierfür sind die Texte von Ana Paula Maia (*1978, Nova Iguaçu, RJ), die drastische Bilder einer anderen Wirklichkeit Rios findet und erschafft, oder die zwischen engagierter Sozialreportage und Anklage gegen die Ausgrenzung durch Vorurteil oder Chancenlosigkeit oszillierende und wegen ihres Jargons zum Teil für Außenstehende nur schwer verständliche Kurzprosa von Ferréz (eigentlich Reginaldo Ferreira da Silva, *1976, Jun-

diaí, SP)¹¹ bzw. von Marcelino Freire (*1967, Sertânia, PE); außerdem die Idiosynkrasien einer unwahrscheinlichen und auf grausame Art unterhalt-samen Ich-Perspektive in Lourenço Mutarellis (*1964, São Paulo) Text *O Cheiro do ralo* oder auch die sketchartig aufbereitete Episodenfolge aus dem korrumpierenden Alltag eines Polizisten und seines Umfeldes in *Miguel e os demônios* (2009) desselben Autors, die sich zu einem bissigen, unterhalt-samen Anti-Krimi samt dem obligaten Erotik-Plot fügt. Mutarellis Mar-kenzeichen sind sein schwarzer Humor und eine an der Drehbuchform orientierte Dramaturgie der konzisen, dekuvierenden Ausdrucksweise.

Bisweilen stellt sich die Frage nach dem Status des eingesetzten Idioms: Ob nämlich die an Nathalie Sarrautes *Tropismes* gemahnenden Psychogramme bei Lisboa eine 'Privatsprache' repräsentieren und dem schlechten Sozial-Gewissen der Mittelklasse als Fluchtmechanismus dienen, oder ob die 'gíria' und Vulgarismen bei Ferréz, Freire, Reinaldo Moraes (*1950, São Paulo) und anderen Interpreten der Marginalität die Rezeption möglicherweise allzu stark beengen oder gar einen neuen Typus von Exotismus im eigenen Land produzieren? Und es ist auch keineswegs evident, welcher Status osmotischen Einlagerungen beispielsweise auf Deutsch oder Japanisch zukommt, die manche Texte durchziehen. Noch einmal anders ist das bei den afrikanischen Realitäten des Candomblé oder der Umbanda, wie sie in Mussas radikalen Gegenentwürfen zum populär-kriminalistischen *Xangô de Baker Street* (1995) eines Jô Soares (*1938, Rio de Janeiro) vorkommen oder in Ana Mirandas (*1951, Fortaleza, CE) so-wohl Gregório de Matos als auch Padre Antônio Vieira würdigendem Ko-lonialfresko *Boca do Inferno* (1989) und in ihrer fiktionalen Rekonstruktion des Lebens von Gonçalves Dias (*Dias & Dias*, 2002), das aus weiblicher Perspektive erzählt wird. Damit ist eine weitere Thematik angesprochen: die historische Tiefendimension zeitgenössischer Prosafiktion.

Generell gilt wohl, dass Durchschnittsbrasilianer/innen nicht allzu gut über die Ursprünge und Wurzeln ihres widersprüchlichen, pluri-eth-nischen Landes Bescheid wissen, trotz der Existenz zahlreicher bedeutsa-mer anthropologischer oder literarischer Texte. Diese werden meist eher zitiert als gelesen und bleiben eine oftmals virtuelle Erkenntnisquelle. Oder die Texte sind in ihrer Kernaussage umstritten wie Gilberto Freyres

11 In seinen autobiografisch unterlegten Romanen *Capão Pecado* (2000) und *Manual prático do ódio* (2003) sowie dem Erzählband *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006) wechselt Ferréz gekonnt die Register und changiert zwischen konventionell realistischen sowie durch Semi-Oralität verfremdeten, bisweilen durchaus innovativen Ausdrucksweisen.

Casa Grande e Senzala (1933) und *Sobrados e mucambos* (1936). Das müsste beileibe nicht so sein: Auch die aktuelle Erzählliteratur hat Möglichkeiten, Vergangenes zu vergegenwärtigen. Schon vor Jahrzehnten zeigten Autran Dourado und Silviano Santiago (*1936, Formiga, MG) Möglichkeiten auf, sich auf komplexe Weise mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Santiago operiert in seinem kompositorisch und stilistisch herausragenden Roman *Em Liberdade* (1981) auf zwei weit auseinander liegenden Zeitebenen: Er setzt sich mit der Inconfidência Mineira ebenso auseinander wie mit der Vargas-Diktatur, indem er Graciliano Ramos nach seiner Entlassung aus der Strafkolonie der Ilha Grande ein fiktives Tagebuch führen und auch eine Erzählung über den arkadischen Dichter-Verschwörer Cláudio Manoel da Costa schreiben lässt. Im Jahre 2008 hat Santiago mit *Heranças*, einer fiktionalen Aufarbeitung des 20. Jahrhunderts, bewiesen, dass der episch breite *romancão* immer noch mit Brás Cubas' melancholischer Tinte und seiner *pena da galbofa* – der spotttriefenden Feder – schreibbar ist.

Ein später Ableger des zur Zeit des Booms so genannten Magischen Realismus, der – eigenwillig und keineswegs epigonenhaft – vor allem in Erzählungen von Figueiredo deutlich wird, kommt derzeit, wie es scheint, neuerlich in Schwang, nachdem er in Murilo Rubião (1916–1991) aus Minas Gerais seinen Hauptvertreter der ersten Stunde gefunden hatte. Zu den aktuellen nicht-realistischen Texten zählt so Unterschiedliches wie Andréa del Fuegos (eigentlich Andréa Fátima dos Santos, *1975, São Paulo) Roman-Poesie *Os malaquias* und Lourenço Mutarellis dekadent-obsessives *O cheiro do ralo*. Während das erste Werk an Rubião gemahnt, erinnert letzteres episodisch an Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow* sowie, aufgrund der Fixierung des Ich-Erzählers auf den Blick und auf ein Glasauge, auch an E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Ganz anders wiederum präsentiert sich *Reviravolta* (2007) von Gustavo Bernardo (*1955, Rio de Janeiro, eigentlich Gustavo Bernardo Galvão Krause). Darin erschafft der Autor ein pluri-dimensionales Universum, das nicht mehr den Gesetzen einer unilinearen Zeit unterliegt und deshalb im narrativen Präsens gehalten ist – wie übrigens auch die meisten Werke von Ana Paula Maia, wenngleich bei ihr aus einem anderen Grund. In den Schleifen ewiger Wiederkehr gefangen überlagern sich in *Reviravolta* transtemporal unterschiedliche Orte, die einander zu durchdringen scheinen. Angelpunkte der Geschehnisse rund um die beiden Protagonisten, das Geschwisterpaar Pedro Velho und Pedro Novo, sind die Turmuhr des Freiburger Münsters und eine 'festa junina', die im Viertel Méier in Rio am 17. Juni 1962, dem Tag des Endspiels ei-

ner Fußballweltmeisterschaft, stattfand und deren Ereignisse in einer Möbius-Schleife unablässig von einer mysteriösen “Gottmaschine” (Bernardo 2007: 135, dt. im Original), genannt T.A.L.I.A. (“Technologie des Autonom-Lebens im Innern des [sic] Aufzeichnung”, so im Original, Bernardo 2007: 41) in ein illusionäres Universum projiziert wird. Alle Beteiligten kehren den individuellen Alterungsprozessen zum Trotz immer wieder in den Ausgangszustand zurück. Der Autor nutzt Topoi der Science Fiction und Grafiken von M. C. Escher ebenso wie Theoreme der klassischen Philosophie und schafft so eine labyrinthische Hologramm-Welt:

Se as partículas se comunicam a qualquer distância e no mesmo instante, o próprio espaço é uma ilusão. Suas dimensões escondem um holograma gigantesco no qual reside o universo inteiro. A limitação desse universo reside menos nele mesmo do que na linguagem que a ele se refere. Por isso é necessário quebrar a linguagem com uma sintaxe anfoterobléptica, isto é, que force o olhar a se desdobrar como se fosse o olhar de uma mosca. (Bernardo 2007: 23)

Doch gehen wir vorerst einmal einen Schritt zurück in Richtung der Säulenheiligen der brasilianischen Literatur. In der Dekade der 1980er Jahre, die für das Gros der heute tätigen jüngeren Autor/innen prägende Funktion hatte, war vor allem eine Reihe bedeutender Lyriker noch aktiv und ließ den Eindruck entstehen, das literarische Brasilien des 20. Jahrhunderts sei nachgerade ein Biotop der Dichter: Hierzu zählen vor allem die Nordestinos João Cabral de Melo Neto (1920–1999) und Ferreira Gullar (*1930), die Paulistas Haroldo de Campos (1929–2003) und Augusto de Campos (*1931) sowie der Mineiro Carlos Drummond de Andrade (1902–1987). Die von ihnen geschaffene ‘poesia erudita’¹² wurde seit den 60er Jahren konterkariert bzw. durch die der Popularkultur zugewandten, aber durchaus eigenständigen Schöpfungen eines Milton Nascimento (*1942, Rio de Janeiro)¹³, Chico Buarque de Hollanda (*1944, Rio de Janeiro) und Caetano Veloso (*1942, Santo Amaro, BA) ergänzt. Der konkretistische Ansatz des formal für seine Entstehungszeit überraschend unkonventionellen Stücks *Bat Macumba* von Gilberto Gil (*1942, Salvador

12 Mit einigen Ausnahmen wie des ‘Auto natalino’ von João Cabral *Morte e vida severina* (1955) oder Cordel-Epen in der Art von João *Boa-Morte, cabra marcado pra morrer* (1962) aus der politisch engagierten Phase Ferreira Gullars ist sie eine solche.

13 Sein Stück *Coração de estudante* (1983, auf *Ao vivo*), das den von Militärpolizisten begangenen Mord an einem Studenten zum Gegenstand hat, wurde 1984 zur Hymne der ‘Diretas já’, einer landesweiten Kampagne für direkte freie Wahlen, die das Ende der Militärdiktatur besiegelte.

da Bahia) wie auch Caetano Velosos Collage-Lyrik (etwa *Alegria, Alegria*) und die Sprachakrobatik eines Sängers und Songwriters wie Tom Zé (eigentlich Antônio José Santana Martins, *1936 Irará, BA) zeugen davon, dass hier ehemals getrennte Bereiche konvergieren und zum Teil auch zusammengeschmolzen sind.¹⁴ Zudem gab und gibt es das Modell einer ironischen Verweigerungshaltung, wie es sich in den Werken der ‘poesia marginal’ ausdrückt und ein Echo in der Rapper- und Hip-Hop-Szene unserer Tage findet. Als schlagende Beispiele dafür, wie Heterogenes sich zum Mosaik fügt, seien Augusto de Campos’ im Jahre 1968 veröffentlichte Essay-Sammlung *Balanço da bossa (e outras bossas)*, eine Synopse der ‘ernsten’ und populären Musik, sowie – im Bereich der Prosafiktion – Fausto Fawcetts (*1957, Rio de Janeiro) auf einem Rap¹⁵ und einem Hollywoodstreifen basierende Experimentalcollage *Básico instinto* (1992) genannt. Letztere liest sich wie folgt:

Mas por que esse chão de grafittis pornográficos? Mas por que esse filme publicitário passando descontrolado no teto? Porque o casal Salomão Calígula – Katia Flavia adorava lugares, acontecimentos, ambientes, festividades excêntricas, pirotecnoexuberantes, cafonáuticas, cafonosas, cafonínives, babilônicas como disneylândias, motéis faraônicos, palácios de decoração pesada e desencontrada ... (Fawcett 1992: 16)

Von solchen (in diesem Zusammenhang noch eine halbe Seite lang weiterlaufenden) Wortkaskaden hat die gegenwärtige Fiktions-Ästhetik sich weitgehend distanziert, der Text ist somit ‘historisch’ in seiner Haltung und entfernt verwandt der anarcho-widerständigen ‘poesia marginal’ zu Zeiten der Militärdiktatur. Einen fortdauernd wirksamen Einfluss repräsentieren deren nach wie vor rezipierte Vertreter, die für den ‘desbunde

14 In jüngerer Zeit wird diese Tradition von Interpreten wie Chico César (eigentlich Francisco César Gonçalves, *1964 in Catolé do Rocha, PB) oder Zeca Baleiro (eigentlich José Ribamar Coelho Santos, *1966, Arari, MA) ebenso fortgesetzt wie von Adriana Calcanhotto (*1965, Porto Alegre) oder dem vom Concretismo beeinflussten Arnaldo Antunes (*1960, São Paulo). Einen überzeugenden Beweis für das umfassende literarische Verständnis, das die musikalischen Bewegungen Brasiliens seit dem Tropicalismo leitet, führt Helena Solbergs Dokumentarfilm *Palavra (en)cantada* aus dem Jahre 2009. Darin kommen auch die meisten der eben Genannten als Vertreter/innen prägender Musikstile zu Wort.

15 Text und Video verfügbar unter ><http://letras.mus.br/fausto-fawcett/1502296/>< (15.12.2012).

carioca¹⁶ und die so genannte ‘geração do mimeógrafo’¹⁷ stehen. Unter ihnen finden sich Autoren wie Chacal (eigentlich Ricardo de Carvalho Duarte, *1951, Rio de Janeiro) oder Cacaso (eigentlich Antônio Carlos de Brito, 1944–1987). Manche dieser einstigen ‘poètes maudits’ zählen heute zum literarischen Pantheon wie Ana Cristina Cesar (1952–1983) oder Chico Alvim (eigentlich Francisco Soares Alvim Neto, *1938, Araxá, MG).

Und das bringt uns kurz zur Lyrik der Gegenwart, deren Glanzzeit mit den Modernisten in São Paulo und Minas Gerais beginnt und mit dem Tod Cabrals endgültig vorbei scheint, und die bestenfalls ein Nachleben in Nischenbereichen führt. Dabei lassen sich für die Gegenwart durchaus bedeutende Namen anführen, sowohl in der älteren Generation der zwischen den 1920er und 40er Jahren geborenen und zum Teil bereits verstorbenen Dichter wie José Paulo Paes, Sebastião Uchoa Leite, Orides Fontela, Armando Freitas Filho, Zuca Zardan (Carlos Saldanha) oder Sebastião Nunes, als auch unter den jüngeren, wie Claudia Roquette Pinto, Ricardo Aleixo, Júlio Castañon Guimarães, Carlito Azevedo, Lu Menezes, Ronald Polito und Paula Glenadel. Die bislang letzte Strömung vertreten Marília Garcia, Fabiano Calixto und Ricardo Domeneck¹⁸ – letztere sind auch im Herausgeber/innen-Team einer der aktuell führenden Literaturzeitschriften des Landes *Modo de usar e Co.*

Dass ein selbstreflexives, stilles und nicht auf dieselbe Weise ‘förderungswürdiges’ Medium wie die konventionell verschriftete Poesie nicht massenwirksam ist, leuchtet ein. Ihre Kanäle sind nach wie vor, sieht man von Poetry Slams, Blogs und Online-Plattformen sowie den literarischen Grenzgängen der Funk-, Rap- und Hip-Hop-Szene ab, das gedruckte Buch oder die Literaturzeitschrift mit Lyrik-Schwerpunkt. Be-

16 Das lokale Pendant zur kalifornischen Hippie-Gegenkultur und ihrer Konsumverweigerung.

17 Jene anti-kommerziell-amateurhaft vervielfältigte Literatur, die von den Autoren selbst auf Matrizen getippt, dann abgezogen und verbreitet wurde, lässt sich zumindest in kommunikationstheoretischer Hinsicht durchaus als ein dem damaligen Stand der technologischen Entwicklung allgemein verfügbarer Medien entsprechendes Gegenstück der heutigen literarischen Internet-Blogs verstehen.

18 Beispielhaft sei nur herausgegriffen der im Jahre 1977 geborene Domeneck, Lyriker, Performer und Übersetzer, mit einem bereits beachtlichen Œuvre: *Carta aos anfíbios* (2005); *A cadela sem Logos* (2007); *Sons: Arranjo: Garganta* (2009); *Cigarros na cama* (2011).

reits Geschichte¹⁹ sind das bedeutsame Lyrik-Organ *Inimigo Rumor* (noch sehr aktiv in den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts), das seinen Titel einem Gedichtband Lezama Limas verdankt,²⁰ wie auch ein 'meteorisch' kurzlebiges Medium namens *Cacto*, dessen Name auf ein berühmtes Gedicht Manuel Bandeiras Bezug nimmt. Aktuell existieren neben dem eben genannten *Modo de usar & Co* die Zeitschriften *Sibila – Revista de Poesia e Cultura*, die Zeitschrift *Babel* (ECAUSP) und die *Revista Literária Plural* als Triebfedern zeitgenössischer brasilianischer Literatur abseits des Mainstreams. Nochmals sei hier an die 'poesia concreta' Brasiliens erinnert, die – allen Anwürfen der Subjektivitätsverfechter zum Trotz – bis heute der nachhaltigste Beitrag zur internationalen Neo-Avantgarde der 1950er bis 1980er Jahre und Inspirationsquelle geblieben ist, einschließlich ihrer Ausläufer, Wandlungen und Weiterführungen in der aktuellen Netzpoesie der virtuellen Räume des World Wide Web, etwa in der interaktiven Cyberdichtung eines Eduardo Kac (*1962, Rio de Janeiro).²¹ Eine Auswahl aus seinem vielschichtigen Werk, das vielleicht gerade infolge seines prononciert intermedialen Charakters weder bei Literatur- noch bei Kunsttheoretikern die nötige Resonanz fand, präsentiert die Homepage des Medienkünstlers.²² Die Suche nach Brasiliens aktueller digitaler Literatur mit innovatorischem Anspruch stößt binnen kurzem auf Webseiten wie die des 'Projeto Verbivocovisual'²³ (gewidmet der Noigandres-Gruppe), auf Homepages der Concretistas,²⁴ vor allem

19 Die vom Dichter Carlito Azevedo geleitete und beim Verlag 7Letras (später in Kooperation mit Cosacnaify) erschienene Zeitschrift hatte am Ende pro Nummer über 300 Seiten. Im Jahre 2008 stellte sie mit der Nummer 20 nach zehn Jahren ihre Aktivitäten ein. Zu dem Mitte der 1990er Jahre gegründeten Verlag 7Letras sei angemerkt, dass er seit 2011 auch in den E-Book-Sektor investiert. So heißt es auf der eigenen Homepage: "Algumas centenas de títulos, alguns milhares de leitores e diversos prêmios literários depois, a 7Letras inicia o ano de 2011 com a produção de livros digitais a preços acessíveis e continua com seu importante trabalho de garimpagem e revelação de novos autores, sempre com soluções criativas para trazer a público o melhor da pesquisa e da arte literária brasileira e internacional" (7Letras o. D.).

20 Im Original *Enemigo Rumor*, publiziert 1941.

21 Der Autor reflektiert seine Positionen auch theoretisch; eine Sammlung von Texten aus verschiedenen brasilianischen Zeitungen (*Folha de São Paulo*, *Jornal do Brasil* und *O Globo*) samt etwa 150 Illustrationen erschien im Jahre 2004 unter dem Titel *LUZ & LETRA. Ensaios de arte, literatura e comunicação*.

22 Vgl. Homepage von Eduardo Kac >www.ekac.org/media.html< (02.02.2012).

23 Vgl. Homepage von 'Projeto Verbivocovisual' >www.poesiaconcreta.com< (10.08.2011).

24 Vgl. die Seiten von Augusto de Campos, z. B.: ><http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>< (02.02.2012).

jene des weiterhin umtriebigen Augusto de Campos, Werkdokumentationen auf UbuWeb²⁵ oder auf eine Netz-Plattform wie ‘Ócio criativo’, die verschiedene Experimentatoren, etwa Sérgio Monteiro de Almeida (*1964, Curitiba), versammelt.²⁶

Die kaustische Minimalversion der *Memórias póstumas de Brás Cubas. Obra de Machado de Assis psicografada por Lourenço Mutarelli* (Mutarelli 2008) möge bereits angesprochene Genre-Überschreitungen in konventionell gedruckter Literatur beispielhaft verdeutlichen. Kompromiss- und respektlos wetteifert der vom Autor selbst bebilderte Text mit dem illustren Vorläufer, um einen – was auch zum Image des Autors als psychischer Grenzgänger passt – delirant intermedialen Hybrid zu schaffen; und in dieser Doppelung der Ausdrucksmittel liegt auch ein Gutteil des innovativen Potenzials. Teile des Romans werden (wie die Kapitel des Borges’schen *Pierre Menard, autor del Quijote*²⁷) hier zum handschriftlichen Notat in Verbindung mit einem Comicstrip und dann in einer zweiten Phase nochmals neu rückübersetzt zu einem in Kapitel gegliederten Besessenheitstraktat. Der letzte für die Konzeption des Textes aufschlussreiche Absatz lautet: “Há muito tempo que o bem e o mal têm sido invertidos por profetas como tu! Diabos somos todos os nascidos. Mas vou em paz, porque *não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria*” (Mutarelli 2008: 122, kursiv im Original).

In Zeiten, in denen unter dem Signum der Postmoderne Julia Kristevas philosophisch-anthropologisch unterlegtes und Gérard Genettes technisch-kompositorisch ausgerichtetes Intertextualitätskonzept in aller Munde sind, nimmt die Wirkung dieser Praxis auf die Literatur kaum Wunder. Klassiker – wie zu ersehen, vor allem jene der eigenen Tradition – wirken merklich auf das aktuelle Literaturschaffen ein. Brasilien hat ja bekanntlich einen sehr spezifischen Zugang zur Vergangenheit: die avantgardistischen Eruptionen des Modernismo nämlich, welcher unter dem Signum

25 Im Fall von Haroldo de Campos unter >www.ubu.com/historical/decampos_h/index.html< (01.02.2012).

26 Vgl. Homepage von ‘Ócio criativo’ >www.ociocriativo.com.br/poesiadigital/poesias/index< (20.03.2012). Vgl. dazu die Reflexionen von Ângela Guida im Magazin *O eixo e a roda* unter dem Titel “Literatura e espaço digital: diálogos poéticos” (Guida 2011). Allgemeine, auch die Prosa einschließende Überlegungen finden sich bei dem auf das Jahr 2001 datierten Beitrag von Pedro Barbosa, “A renovação do experimentalismo literário na literatura gerada por computador” (das angegebene Abfassungsjahr ist fraglich, da der Text bis ins Jahr 2005 reichende bibliografische Verweise enthält).

27 Enthalten in *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) und *Ficciones* (1944).

von Oswald de Andrades kultureller Anthropophagie bereits einen großen Teil dessen verwirklichte, was nachfolgende Neo-Avantgarden und individuelle Neuerer nochmals und anders in Szene zu setzen suchten. Denken wir auch an jene Linie, die José de Alencars (1829–1877) romantisch-indianistischen Roman *O guarani* (1857) mit Mário de Andrades (1893–1945) *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter* (1928), einer ironischen nationalen Re-Definition bei gleichzeitiger Auto-Desavouierung, mit der wiederholt literarisierten oralen Trickster-Tradition eines Pedro Malasarte²⁸ und auch mit manchen gegenwärtigen postmodernen Üb(er)bietungen in ironischer Selbstinszenierung verbindet. Beispiele hierfür liefern Homero FONSECAS Roman *Roliúde* (2007),²⁹ *Pequeno tratado hermético sobre efeitos de superfície* (2008) von Leandro Müller (*1978, Juiz de Fora, MG) sowie die Texte des in São Paulo lebenden Pernambukaners Marcelino Freire, etwa *BaléRalé* (2003) oder *Contos negreiros* (2005),³⁰ oder auch Reinaldo Moraes' in seiner verbalen Opulenz auf Rabelais rekurrerendes Roman-Epos *Pornopopéia* (2009), das nebenbei auch den Zeitgeist- und Kultroman *PanAmérica* (1967) des Paulistaner Tropikalisten José Agrippino de Paula (1937–2007) reflektiert. Ästhetische Aktualität findet sich auch bei einem äußerst dichten, bereits vor geraumer Zeit erschienenen intertextuellen Experiment wie *Memorial do fim* (1991) von Haroldo Maranhão (1927–2004). Dabei handelt es sich um eine von Melancholie durchwirkte Parodie, die sich über dem Werk des sterbenden Machado de Assis (1839–1908) konstituiert. Der Einfluss eines Guimarães Rosa – auch wenn *Corpo de baile*, *Tutaméia* und *Grande Sertão: Veredas* ähnlich wie Joyce' *Ulysses* und *Finnegans Wake* nicht mehr unmittelbar anschlussfähige moderne Klassiker sein mögen – reicht ebenfalls bis in die unmittelbare Gegenwart herein. Zu denken ist dabei etwa an Luiz Ruffatos (*1961, Cataguases, MG) fünfbandigen Romanzyklus *Inferno provisório* (2005–2011). Dass dieser Autor, ein in São Paulo lebender Mineiro, Enkel italienischer Einwanderer ist, findet in seinem Werk einen deutlichen Niederschlag und setzt sein Projekt von dem Guimarães Ro-

28 Diese wurde von Mário de Andrade aufgenommen in seinen *Contos de Belazarte* (veröffentlicht 1934), von Graciliano Ramos (1892–1953) variiert in seinen *Histórias de Alexandre* (1944) und – mit einer Wendung hin zum Pikaresken – weitergeführt von José Cândido de Carvalho (1914–1989) in *O coronel e o lobisomem* (1964).

29 Der Roman evoziert auch dialogische Beziehungen zu Vargas Llosas *La tía Julia y el escribidor* (1977).

30 Weitere seiner sprachmächtigen, zwischen Recife und São Paulo angesiedelten 'improvisos' enthalten in den Erzählbänden *Angu de sangue* (2000), *Rasif – Mar que arreventa* (2008) und *Amar é crime* (2010).

sas ab. Auch der nachhaltige Einfluss der bislang einzigen brasilianischen Romanautorin von Weltgeltung Clarice Lispector (1920/25–1977) klingt in manchen Romanen etwa Adriana Lisboas oder Beatriz Brachers (*1961, São Paulo) durch.

Zum Fundament, auf dem die gegenwärtige Prosaliteratur ruht und auf das viele Autor/innen sich implizit oder ausdrücklich beziehen, zählt auch Afonso Henriques Lima Barreto (1882–1922), der im Jahr der Semana de Arte Moderna verstarb und erst mit erheblicher Verspätung literarisch anerkannt wurde. Luciana Hidalgo (*1966, Rio de Janeiro), Erforscherin literarisch-bildnerischer Devianzen (sie schrieb Biografien von Lima Barreto und Arthur Bispo do Rosário) setzte dem Autor von *Triste fim de Polícarpo Quaresma* im Jahre 2011 ein Denkmal mit dem zum Teil mit mimetischer Akribie Person und Ambiente nachschaffenden Roman *O passeador*. Das Werk lässt sich als Zeugnis und Evokation der Belle Époque sowie der danach folgenden Ernüchterung und subversiver Tendenzen neben Mussas *O Senhor do lado esquerdo* (2011) stellen. Eine fixe Referenz ist zudem das Œuvre von Graciliano Ramos (1892–1953),³¹ den beispielsweise Rubens Figueiredo in einem Interview als den für ihn maßgeblichsten nationalen Autor bezeichnet.³² Bedeutsam ist auch (Waldomiro Freitas) Autran Dourado (*1926, Patos de Minas, MG), der regionale mit historisch-mythologischen Settings³³ verbindet. Weiter sind zu nennen Raduan Nassar (*1935 Pindorama, SP), sprachmächtig, mythenumrankt und früh verstummt,³⁴ und vor allem Rubem Fonseca (*1925, Juiz de Fora, MG) sowie Dalton Trevisan (*1925, Curitiba, mit dem bislang letzten Prêmio Camões ausgezeichnet), die Sex & Crime lakonisch, dabei aber literarisch anspruchsvoll inszenieren. Bedeutsam ist auch João Gilberto Noll (*1946, Porto Alegre), der in seinen Hauptwerken *A fúria do corpo* (1981)

31 In *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) und *Vidas secas* (1938) zeigt sich Ramos als ein immer wieder neue Generationen inspirierender Stilist radikaler Verknappung und Präzision.

32 “Não sei dizer quais os meus modelos de prosa. Mas a prosa que mais tenho admirado é a de Graciliano Ramos” (*Gymnopédies* 2009).

33 Der koloniale Barock und seine Toten erwachen im phantastischen Roman *Ópera dos mortos* (1967) zum (Nach)Leben; im Arcadismo von Vila Rica (Ouro Preto) spielt der Roman *Os sinos da agonia* (1974) mit einer inzestuösen Liebesbeziehung im Zentrum, die sich an Racines Phädra-Version hält. Beide Werke gehören zusammen mit Leminskis *Catatau* zu wichtigen Vorläufern von Mussas historisch-anthropologischen Romanen.

34 Nur zwei größere Werke gibt es von ihm: *Lavoura arcaica* (1975) und *Um copo de cólera* (1978).

und *Harmada* (1993) Grenzbereiche von Marginalität und (psychischer) Normalität barockisierend grotesk auslotet.

Es liegt auf der Hand, dass zeitgenössische Literatur in Auseinandersetzung mit der letzten einigermaßen homogenen Vorgänger/innen-Generation als Weiterführung, Verwerfung, Adaption oder Verleugnung entsteht. Jenen keineswegs 'Altvorderen' verdanken sich einige große Romane, welche zum Teil – dies nur nebenbei bemerkt – bis heute ohne deutsche Übersetzung geblieben sind. Zu ihnen zählen Maranhãos *O tetranelo del-Rei* (*O Torto: suas idas e venidas*) (1982) oder *Memorial do fim* (1991), Carlos Sussekinds (*1933, Rio de Janeiro) *Armadilha para Lamartine* (1975) und *Que pensam vocês que ele fez?* (1994) sowie die meisten Romane und Erzählungen Sérgio Sant'Annas (*1941, Rio de Janeiro). Nicht fehlen darf hier ein Paulo Leminski (1944–1989), Verfasser der konzisen Lyrik von *La vie en close* (1991) und von Haikus, teils in Kooperation mit seiner Frau Alice S. Ruiz (*1946, Curitiba). Er ist auch Schöpfer der im Spannungsfeld zwischen Portugiesisch und Latein scheinbar frei assoziierenden joyceanischen Erzählerstimme von *Catatau* (1975), einer fiktiven, im Pernambuco der holländischen Besatzungszeit angesiedelten Anti(auto)biografie, die Descartes im Drogenrausch zeigt. Des Weiteren seien die Experimente ehemaliger Noigandres-Mitglieder genannt: *Panteros* (1992) von Décio Pignatari (*1927, Jundiaí, SP) und das legendäre von Vilém Flusser auszugswise ins Deutsche gebrachte und in Brasilien vor kurzem (2011) wieder aufgelegte *Galáxias* von Haroldo de Campos, das in der heutigen Textgestalt im Jahre 1984 endgültig abgeschlossen vorlag.

Das Terrain literarischer Prosa vereint Genres und Generationen. Chico Buarque etwa ist seit der an Orwell inspirierten *Fazenda modelo* (1974) und dem etwas zögerlich kafkaesken *Estorvo* (1991) zunehmend souverän aktiv im Bereich der Erzählliteratur. Sein vorläufig letzter Roman *Leite deramado* (2009) gilt der Literaturkritik durchweg als großer Wurf.³⁵ Auch treffen wir hier auf Mittler zwischen Kulturtraditionen wie Milton Ha-

35 So etwa Beatriz Resende, profunde Kennerin der aktuellen Entwicklungen, in ihrem Vortrag "Ficção brasileira contemporânea" bei dem Symposium *Interpretações literárias do Brasil moderno e contemporâneo* (Sorbonne, Paris III, 03.11.2011), die in diesem Fall den 'romancão' ansprach.

toum³⁶ (*1952, Manaus), Nassar und Mussa: Repräsentanten der sprichwörtlich gewordenen zweiten bzw. dritten Immigranten-Generation, alle drei geboren in libanesischen Einwandererfamilien. Und es treten Kuriosa der Gattungsmischung und Eingemeindungen ins Areal der fiktionalen Literatur wie z. B. im Falle von *Cidade de Deus* (1997) von Paulo Lins (*1958, Rio de Janeiro) auf: Diese Frucht eines kollektiven soziologischen Forschungsprojekts zur Gewalt in der Peripherie von Rio de Janeiro verdankt ihre Popularität weniger literarischen Qualitäten als einem machtvollen dokumentarischen Impetus und der überaus erfolgreichen Verfilmung im Jahre 2002.³⁷ Das Pendant, also ein öffentliches Sprechen bzw. Schreiben am gesellschaftlichen Rand, existiert bereits seit längerem. Sein paradigmatischer Ausdruck seit den 1980er Jahren sind die *Cadernos negros* oder *Quilomboje* und Autoren wie der unter dem ‘nom-de-plume’ Cuti agierende Luís Silva (*1951, Ourinhos, SP).³⁸ Sie alle finden eine aktuelle und nord-amerikanische Gegendiskurse auf Brasilien übertragende Fortschreibung in den von Gewaltorgien überbordenden ‘dokumentarischen’ Kindheits- und Jugend-Erinnerungen von Marcos Lopes’ (*1983, São Paulo) *Zona de guerra* (2009), angesiedelt im Paulistaner Viertel Parque Santo Antônio in der Mitte der 1990er Jahre, in den Prosawerken und Song-Texten von Ferréz sowie in den Lyrics von Rappern und Hip-Hoppern oder den Produktionen lokaler Bewegungen wie dem pernambukanischen *Mangue beat*, die inspiriert und getragen wurden vom 1997 verstorbenen Chico Science (eigentlich Francisco de Assis França, geb. 1966 in Olinda). Verbunden mit dem Phänomen der ‘bailes funk’ sind die um den Frontmann Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira) agierenden *Racionais MC’s* stil-

36 Bekannt geworden im Jahre 1990 mit *Relato de um certo oriente*, befasst sich Hatoum in *Dois Irmãos* (2000) und *Cinzas do Norte* (2005) mit den Phantasmen der Militärdiktatur. *Órfãos do Eldorado* (2008) ist sein gegenwärtig neuester Roman. Für alle vier Werke erhielt er den renommiertesten brasilianischen Literaturpreis, den Prêmio Jabuti.

37 Dann schrieb Lins Drehbücher – einige Episoden von *Cidade dos Homens* (TV Globo) oder Lúcia Murats *Quase dois irmãos* (2004) – und legte im Jahre 2012 einen weiteren Roman vor: *Desde que o samba é samba* hat die ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts und die im Titel evozierte urbane musikalische Gegenkultur zum Gegenstand (vgl. Cabral 2012, Silvestre 2012).

38 Zu seinen Werken zählen der Gedichtband *Flash crioulo sobre o sangue e o sonho* (1987) und die Erzählungen *Quizila* (1987). Bisweilen wird der Journalist, Cyberpunk-Autor und Sänger Fausto Fawcett als Mitbegründer des brasilianischen Rap genannt, prototypisch ist sein 1987 publiziertes Stück *Kátia Flávia – A Godiva do Irajá*. Das entsprechende Video findet sich unter >www.youtube.com/watch?v=kgkckgmOOm8< (12.12.2011).

bildend, eine 1988 in der Peripherie von São Paulo gegründete Formation. Als Beispiel für bühnenwirksam kommunizierte Gesellschaftsfragen sei ihr Song “Otus 500” erwähnt, der sich dem Schlusskapitel der ‘ersten fünfhundert’,³⁹ also der okzidentalen Geschichte Brasiliens widmet und allenthalben wahrgenommene Phänomene wie Korruption, Segregation und Verelendung anspricht:

500 anos o brasil é uma vergonha
 Polícia fuma pedra moleque fuma maconha
 Dona cegonha entrega mais uma princesa
 Mais uma boca com certeza que venha à mesa
 Onde cabe 1, 2 cabe 3
 A dificuldade entra em cena outra vez
 Enquanto isso playboy folgado anda assustado,
 Deve tá pagando algum erro do passado.
 Assaltos, sequestros, é só o começo
 A senzala avisou, o mauricinho hoje paga o preço,
 Sem adereço, desconto ou perdão
 [...]
 Com a sua esposa de refém
 Esperando você
 Quer sair do compensado e
 Ir pra uma mansão
 Com piscina digna de um patrão [...] (Racionais MC’s 2002)

Das hier gekürzt wiedergegebene Statement bemüht die Favela-Topoi Drogen, Gewalt und Armut im Gegensatz zu bürgerlichen Statussymbolen. Indem es den Wunsch nach sozialem Prestige anspricht, schafft es eine simplifizierende Version der ‘novela picaresca’ des Siglo de Oro, was dem titelgebenden halben Jahrtausend auch in diesem Aspekt Rechnung trägt. Nicht zur Sprache kommen allerdings die Mechanismen von Ausbeutung und Dominanz, die Dynamik ist jene einer Drohgebärde des mit einem ‘oitão’ (38er-Revolver) bewaffneten ‘favelado’ gegen ‘Die-da-Oben’, worin sich ein bloßer Rollenwechsel andeutet: Der plakativ agglutinierende Diskurs setzt lediglich den ‘bandido’ an die Stelle des Bourgeois; Mechanismen der Konsumideologie als solche werden nicht angetastet und das

39 “São outros quinhentos”, andere Fünfhundert, meint bekanntlich: “das steht auf einem anderen Blatt”. Und zu solchen Zukunftsperspektiven schweigen die Lyrics.

Pamphlet bleibt einen analytischen Zugang schuldig. Es wäre nun verfehlt, von einem knappen, vor allem dem Solarplexus zugeordneten Gesangsstück ausdifferenzierte Reflexionen zu erwarten, doch unterscheidet sich ein derartiges Kommunikat in seiner Haltung radikal von den poetisch brutalen Außenseiter-Aperçus der *Contos negreiros* eines Marcelino Freire⁴⁰ und auch der Trilogie der Animalität von Ana Paula Maia – um bei thematisch vergleichbaren Gegenentwürfen zu bleiben.

Kontaktzonen, Paradigmenwechsel

Chronologisch geht die Generation der 1990er Jahre (*Geração 90*) jener der Nuller-Jahre (*Zero Zero*) voran, personell fällt sie zum Teil mit ihr zusammen und ist aufgrund der paradigmatischen Unschärfe nicht klar von der heutigen Generation zu trennen. Zu ihr zählen Autor/innen wie Cíntia Moscovich (*1958, Porto Alegre) oder Marçal Aquino (*1958, Amparo, SP) sowie mittlerweile kanonisierte Romanciers wie Milton Hatoum und Bernardo Carvalho, deren erste Veröffentlichungen gleichfalls in die Korridordekade zur Jetztzeit fallen. Das Schreibmedium dieser neuen Generation ist nicht mehr die seit Nietzsche bis hin zu den konkreten Dichtern Arbeitstechniken konditionierende Schreibmaschine, sondern der Rechner. *Geração 90: Escritos de computador* (2001)⁴¹ und *Geração 90: Os Transgressores. Os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX* (2003) – so untertitelt Nelson de Oliveira die von ihm kompilierten wichtigsten Anthologien der Dekade. In ihnen finden sich Namen, die auch den Beginn des Millenniums nachhaltig prägen werden: so z. B. neben Figueiredo, Ruffato und Freire, der sich auf die Form der ‘short story’ konzentriert, auch Joca Reiners Terron (*1968, Cuiabá), dessen erster Roman *Do fundo do poço se vê a lua* im Jahre 2010 erschien. Im Jahre 2011 hat Nelson de Oliveira sein Projekt weiter vorangetrieben und eine Auswahl noch

40 Man vergleiche den ersten Text, “Trabalhadores do Brasil”, gelesen vom Autor, in einem dem Anlass entsprechend skurrilen Ambiente, >www.youtube.com/watch?v=Tes1GKmAO_k&feature=relmfu< (02.01.2013) sowie auch die Adaption durch die pernambukanische Alternativ-Rock-Gruppe *Cordel do fogo encantado* unter >www.youtube.com/watch?v=7eJPB2FbKk&feature=related< (02.01.2013).

41 Der Band versammelt u. a. Amílcar Bettega Barbosa, Cíntia Moscovich, Fernando Bonassi, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Marcelino Freire, Marcelo Mirisola, Rubens Figueiredo und Sérgio Fantini.

nicht kanonisierter Autor/innen der letzten zehn Jahre vorgelegt: Sein Buch *Geração Zero Zero* versammelt ausschließlich Originalbeiträge, u. a. Andréa del Fuego, Daniel Galera (*1979, São Paulo, aber in Porto Alegre aufgewachsen),⁴² Ana Paula Maia, Lourenço Mutarelli, Santiago Nazarian (*1977, São Paulo), Carola Saavedra und Veronica Stigger (*1973, Porto Alegre).

Waren in den letzten Jahrzehnten mediale Querbeziehungen zu anderen künstlerischen Ausdrucksformen geprägt durch Adaptionen von Comics und Kino-Narrativik (Drastik und plakative Überbietung hier, die der Textorganisation überantworteten Konzepte von Schnitt und Montage da), so bringt die globale, Zeitdifferenzen und Räume scheinbar pulverisierende Präsenz des World Wide Web einen Umbruch mit sich. Bislang ist das Internet zwar in neueren Texten motivisch nur eingeschränkt bedeutsam,⁴³ doch in der Praxis erweist es sich als zentral in puncto Information, Konsum und Austausch zwischen Autor/in, Kritiker/in und Publikum. Durch seine freie Verfügbarkeit bietet es ein kostengünstiges Veröffentlichungsforum, mit Homepages aufstrebender Kreativer, Threads auf den Podien unzähliger Blogs und elektronisch verbreiteten Feuilleton-Romanen. Facebook, Twitter, Orkut, MySpace, YouTube und auch die Big Brother- und Sisterhood vor der privaten Webcam – das ist jene Szenerie, in der sich Selbst- und Fremddarstellungen, auch jene der gegenwärtigen Literatur, lancieren und der Kontext, in dem sie zu sehen sind. Anlässlich einer Besprechung von Oliveiras *Geração Zero Zero* schreibt Beatriz Resende am 18. Juni 2011 in *O Globo-Blogs*:

O cyberspaço é importante em alguns casos. Ana Paula Maia colocou os capítulos de seu romance *A guerra dos bastardos* em seu blog e passou da busca por editores à publicação em uma de nossas importantes blockbusters. Foi a participação na web que ajudou João Filho a pular de Bom Jesus da Lapa (BA) para uma mesa na FLIP. Exemplos de como a web pode ser positiva e influente. (Resende 2011)

42 Daniel Galeras Debütroman *Mão de cavalo* (2006) ist die eindringliche Rekonstruktion einer Kindheit und Jugend in Porto Alegre, denen der Eskapismus und die Desillusionierung eines scheinbar erfolgreichen Chirurgen gegenübergestellt werden. Von besonderer Qualität sind jene Episoden, in denen ein Mord, an dem sich der damals halbwüchsige Erzähler mitschuldig fühlt, mit einer ähnlichen Aggression in der Jetztzeit überblendet wird, was zu einer nachvollziehbaren Überreaktion des Protagonisten führt.

43 Ein rares Beispiel findet sich in der sprachlichen Haltung des adoleszenten Ich-Erzählers in Maias *O habitante das falhas subterrâneas* (2003), der sich selbst als Produkt der Blogger-Kultur sieht.

Zu den möglichen negativen Aspekten aktueller Kommunikations-Situationen und den ihnen inhärenten Gefahren äußert sich Mussa eher skeptisch:

[...] vivemos um momento em que a cultura do imediato é quase uma obsessão. São transmissões em tempo real, é a virtualidade, o celular, o GPS, o MSN, a ideia do agora, do instantâneo, do contemporâneo. Um mundo assim não dá espaço para a reflexão, as pessoas ficam grudadas no computador obcecadas pelo seu próprio tempo, assistindo em tempo real as coisas que acontecem. [...] E estão deslumbrados consigo mesmos. Eu acho esse excesso de autorreferência uma coisa muito perigosa. (Zit. in Rodrigues 2009)

Nachdem Stephen King im Jahre 2000 das neue Medium für das Projekt eines "E-book in progress" eingesetzt hatte,⁴⁴ folgten ihm ebenfalls zur Milleniumswende zeitlich fast gleichauf zwei lusophone Autoren: Mário Prata (*1946, Uberaba, MG) inszenierte im Internet seine erotische 'Kriminalkomödie' *Os Anjos de Badaró* (in Buchform 2000),⁴⁵ der Portugiese Rui Zink (*1961, Lissabon) antwortete kurz darauf mit *Os Surfistas* (2002). Neueren Datums und besonders hervorzuheben ist eine Doppelnovelle von Ana Paula Maia, die als *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* im Jahre 2007 erschien und neben diesem Text – unter dem Titel *O trabalho sujo dos outros* – auch eine Art Weiterführung beinhaltet, in der die Protagonisten des ersten Texts im Sinn des filmischen 'Cameo' als Randfiguren flüchtig wiederkehren. Ursprünglich existierte das Diptychon bloß online, mittlerweile liegt es sowohl gedruckt als auch im E-Book-Format vor.

Wir befinden uns also – auch wenn wir die Neuen Medien hier nicht weiter für unsere Betrachtungen thematisieren – in einer Phase des paradigmatischen Umbruchs. Denn es scheint sowohl die Herrschaft digitaler Medien totalitär zu werden als auch eine demokratische Partizipation und Meinungsäußerung – wie virtuell entfremdet auch immer – wieder zunehmend möglich. Zugleich festigt in der sozialen ebenso wie in der künstlerischen Kommunikation das Verbrechen, jenes modernen Zuschnitts

44 Er begann mit der Online-Veröffentlichung des nicht zu Ende geführten Briefromans *The Plant*, dem er noch im selben Jahr die digitale Novelle *Riding the Bullet* zur Seite stellte.

45 Eine weitere Besonderheit des Projekts lag darin, dass der Autor seine Leser via Internet den Fortgang der Geschehnisse mitbestimmen ließ. Prata war auch mittels Webcam online bei der Arbeit zu sehen, täglich und oft für mehrere Stunden. Der Blog selbst wurde geschlossen, nachdem die reguläre Buchpublikation erfolgt war. Was an Dokumentation noch verfügbar ist, findet sich unter ><http://www.marioprataonline.com.br/obra/literatura/adulto/anhos/navegando.htm>< (20.03.2012).

(und nicht mehr das romantisierte Outlaw-Dasein à la Lampião, Maria Bonita, Dadá oder Corisco), sein ‘droit de cité’ weiter – und das nicht nur in den Kriminalromanen einer Patrícia Melo (*1962, Assis, SP), wie z. B. in *O matador* (1995) oder *Inferno* (2000), sondern auch in der markanten Prosa eines Rubem Fonseca, Vorbild für viele zeitgenössische Autor/innen. Verwandte ästhetische Haltungen finden sich auch in neueren Werken von Sérgio Sant’Anna, etwa in den Erzählungen von *O monstro* (1994), in dem Roman *Um crime delicado* (1997) oder in dem Erzählband *O livro de Praga: narrativas de amor e arte* (2011), einem Titel aus dem Projekt ‘Amores Expressos’. Von seiner Suspense-Struktur her gesehen gehört auch Bernardo Carvalhos Genregrenzen transzendierendes Werk *Medo de Sade* (2002) in dasselbe Segment. Dieser Text, dem sich unter dem Aspekt des innovativen Erzählverfahrens Luiz Ruffatos aus dem Kaleidoskop eines kompakten Chronotopos – nämlich die Metropole São Paulo an einem einzigen Tag der Jetztzeit⁴⁶ – gebauter Roman *Eles eram muitos cavalos*⁴⁷ zur Seite stellen lässt, zeigt deutlich, wie friktionsfrei nach herkömmlichen Modellen gefertigte Texte neben Versuchen, die Neuland beschreiten, bestehen können. Das ‘épater le bourgeois’ klassischer Avantgardebewegungen scheint gegenwärtig kaum von Belang, ein potenzielles Publikum soll nicht durch allzu komplizierte, nur aufwändig zu entschlüsselnde Texte vor den Kopf gestoßen werden.

Rituale und Marktmechanismen / Angebot und Nachfrage

Zur Einschätzung der Kanonisierung mag neben dem Erscheinen eines Werks in einem anerkannten Verlag auch die akademische Untersuchungswürdigkeit in Qualifikationsarbeiten, vor allem aber der bereits genannte Jabuti-Preis dienen, der jährlich in verschiedenen Sparten vergeben wird. Unter den hier Fokussierten sind folgende Preisträger zu nennen: Rubens

46 Den zeitlichen Rahmen dieser kinematografisch inspirierten Montage liefert, wie das erste Kapitel “Cabecalho” erklärt, der 9. Mai 2000, ein ganz gewöhnlicher Dienstag kurz vor dem Muttertag – woran auch einige der Episoden erinnern (Ruffato 2001: 11).

47 Beim Titel handelt es sich um ein Zitat aus Cecília Meireles’ *Romance LXXXIV ou Dos cavalos da Inconfidência* (Meireles 1989: 273). Die beiden ersten Publikationen Ruffatos enthalten Erzählungen: *Histórias de Remorsos e Rancores* (1998) und *(os sobreviventes)* [sic] (2000). Für den ersten Band des *Inferno provisório* arbeitete der Autor einige Fassungen jener an Tschechow gemahnenden früheren Texte um.

Figueiredo (1999 für den Erzählband *As palavras secretas* und 2002 für den Roman *Barco a seco*), Marcelino Freire (2006 für seine *Contos Negreiros*), Luiz Ruffato (2007 für *Vista parcial da noite*), Beatriz Bracher (2008 für *Antônio*), Cristóvão Tezza (*1952, Lages, SC; 2008 für *O filho eterno*⁴⁸), Daniel Galera (2009 für *Cordilheira*) und Bernardo Carvalho (2003 für *Nove noites*, 2004 für *Mongólia* sowie 2008 für *O Sol se põe em São Paulo*, einen Roman, der trotz des 'brasilianischen' Titels über weite Strecken das Land der aufgehenden Sonne und japanische Immigrantenkreise zum Gegenstand hat).

Schon in den 1980er Jahren etabliert sich mit diversen Agenturen eine der Triebfedern des zeitgenössischen Literaturbetriebs. Im nationalen Geschehen werden sie insofern bedeutsam, als sie den Marktwert anerkannter Autor/innen weiter steigern und darüber hinaus auch wesentlichen Einfluss darauf haben, wie nachhaltig eine Autorin oder ein Autor sich international lancieren kann. Genannt seien hier die Agenturen von Lúcia Riff, die neben den Nachfolger/innen-Rechten moderner Klassiker der brasilianischen Literatur auch die Interessen von Autor/innen wie Beatriz Bracher oder Cíntia Moscovich wahrnimmt,⁴⁹ und von Luciana Villas-Boas, die lange Jahre das Profil des größten nationalen Verlags *Record* maßgeblich bestimmte. Figueiredo, Carvalho oder Hatoum etwa lassen sich durch Rogers, Coleridge and White (UK) vertreten, die über Subagenten oft auch die internationale Repräsentanz der bei der Companhia das Letras verlegten Autor/innen innehat. Buchmessen, organisiert nach dem Modell jener von Frankfurt, gewinnen zunehmend an Bedeutung: Die Bienal do Livro do Rio de Janeiro, die in der Barra da Tijuca stattfindet,⁵⁰ ist mittlerweile ein gewaltiges Medienspektakel; analog gilt dies für die Bienal do Livro de São Paulo und ihr Gegenstück, die Bienal Internacional do Livro de Pernambuco, die größte des Nordostens und nach den beiden

48 Er begann seine Karriere als Romancier 1988 mit *Trapa*. Für seinen sechsten Roman *Breve espaço entre cor e sombra* (1998) erhielt er den renommierten Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional; der nächste Roman *O fotógrafo* (2004) gewann den Prêmio da Academia Brasileira de Letras. Im Jahre 2007 erschien der oben genannte Roman *O filho eterno*.

49 Weitere Agenturen sind jene von Marisa Moura (Página da Cultura, >www.paginadacultura.com.br<, 10.10.2011), O Agente Literário, Virgil Agência Literária oder AMS Agenciamento.

50 Kuratiert wird die Biennale aktuell von Italo Moriconi, Herausgeber eines unerwarteten Bestsellers: der im Jahre 2000 veröffentlichten Anthologie der hundert 'besten' brasilianischen Erzählungen des 20. Jahrhunderts mit dem Titel *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva.

eben genannten die dritt wichtigste des Landes. Im Jahre 2012 z. B. fanden darüber hinaus folgende weitere Buchmessen statt: die 'VII Feira Nacional do Livro de Poços de Caldas' (MG), die 'Bienal do Livro de Minas', die '12ª Feira Nacional do Livro de Ribeirão Preto' (SP) und die '58ª Feira do Livro de Porto Alegre'. Die Wirkung dieser mittlerweile institutionalisierten, auf Marketing und TV-dominierte (neuerdings auch online verfügbare) Berichterstattung zugeschnittenen Großereignisse ist nicht zu unterschätzen. Denken wir auch an ein ursprünglich nicht kommerzielles Ereignis, die 'Festa Literária Internacional de Paraty' (FLIP), die im Jahre 2012 zum zehnten Mal abgehalten wurde, oder den 'Paiol Literário' in Curitiba, wo seit 2006 in regelmäßigen Abständen brasilianische Schriftsteller/innen zu Publikumsgesprächen und Lesungen eingeladen sind. Die Veranstaltungen des Paiol werden schriftlich und online dokumentiert.⁵¹ Eine mittlerweile literarische Institution in São Paulo ist die Casa das Rosas – Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura, wo mehrmals wöchentlich Veranstaltungen mit und zu bedeutenden Autor/innen stattfinden.

Da die allgemeine Lesebereitschaft in einer gebetsmühlenartig beschworenen Dauerkrise steckt, liegt es nahe, einen Blick auf die Marktpolitik brasilianischer Großverlage zu werfen. Diese setzen, wie einschlägige Kataloge zeigen, durchaus auf internationale Bestseller, auf New Age und Selbsthilfe-Werke und tragen so zur Konsolidierung des nationalen Buchmarktes bei, von der vor allem potente Verlagsgruppen profitieren. Dabei ist es aber auch offenkundig, dass die gegenwärtige Dominanz des Visuellen zu einer machtvollen Gegenreaktion im Bereich der Druckkultur geführt hat, die aktuell geradezu einen 'Hype' durchläuft und national wie international im Zentrum des Interesses steht (wesentlich beeinflusst durch das weltweit bedeutendste derartige Ereignis, die Frankfurter Buchmesse, die wie schon im Jahre 1994 auch im Jahr 2013 Brasilien als Schwerpunktland fokussieren wird). Riesige Buchhandlungen wie die Livraria da Travessa in Rio de Janeiro⁵² wären noch vor fünfzehn Jahren

51 In diesem Falle auf der Webseite >www.rascunho.com.br< (12.10.2011), in Partnerschaft mit der *Gazeta do Povo*.

52 Ursprünglich in der Travessa do Ouvidor ansässig und aus einer Partnerschaft der Buchhandlungen Muro und Dazibao hervorgegangen, unterhält die Livraria da Travessa nun mehrere Filialen, und sie ist dank der Unterstützung potenter Investoren in der Lage, auch riesige Areale in den Shopping Malls von Leblon (1400m² seit 2006) und der Barra da Tijuca (1800 m² seit 2008) zu 'bespielen'. Vgl. die offizielle Seite des Unternehmens >www.travessa.com.br/wpgQuemSomos.aspx< (02.02.2012).

in ihren Dimensionen utopisch gewesen: Damals schien der Plafond an Größe jener einer Leonardo Da Vinci (Buchhandlung in der Avenida Rio Branco im Zentrum von Rio de Janeiro) mit ihren drei relativ weitläufigen und randvoll bestückten Schau- und Verkaufsräumen zu sein.

In den 1990er Jahren sind breite Leserschichten vom Bedürfnis nach zumindest mittelbarer spiritueller Erfüllung getrieben, einem der Hauptmotive für den Griff zum Buch. Nach einer von der *Folha de São Paulo* erstellten Statistik über den Buchmarkt dieses Jahrzehnts vor der Jahrtausendwende war die am zweitmeisten verkaufte Autorin (unter allen Konkurrent/innen) die Spiritistin Zibia Gasparetto mit Büchern wie *Pelas portas do coração* (1995), *Laços eternos* (1995), *A verdade de cada um* (1996), *Sem medo de viver* (1996) oder *O advogado de Deus* (1999). Auf dem Sektor Esoterik war Mônica Buonfiglio tonangebend mit Werken wie *Anjos cabalísticos* (1993).⁵³ Einen ironisch gebrochenen Nachhall dieser paraliterarischen Erfolgspublikationen (das Modell lieferte eigentlich bereits Machado de Assis mit seinen *Memórias póstumas de Brás Cubas*) finden wir in manchen der zeitgenössischen Texte, deklariert satirisch etwa in Mutarellis bereits erwähnter intermedialer Erzählung oder poetisch durchgearbeitet in *Os Malaquias* (2010) von Andréa del Fuego. Verkörpert wird die Sehnsucht nach Spiritualität, Übersinnlichem und persönlichem Erfolg im Phänomen ‘Paulo Coelho’, welcher paradoxerweise nicht unbeteiligt ist am spektakulären Aufschwung, der – gerade nicht ausreichend mächtig, um als neuer Boom bezeichnet zu werden – pünktlich im Vorfeld der ominösen Jahrtausendwende einsetzt und – ebenso irrig – trotz des ausgebliebenen und auf 2012 vertagten Weltuntergangs gegenwärtig ein breit gefächertes Spektrum aufweist:

O fenômeno Paulo Coelho é uma das explicações para o crescimento da presença do autor nacional nos livros de ficção mais vendidos no País. Das 48 citações de livros de autores brasileiros nos 100 títulos mais vendidos na década [de 90], 20 delas são de obras de Paulo Coelho. *O Alquimista* entrou na lista de mais vendidos em 1989 e aí permaneceu por mais 5 anos consecutivos – de 1990 a 1995. (Reimão 2001)

Damit schloss sich quasi wie von selbst eine Lücke, auf die José Paulo Paes bereits in den 1980er Jahren hingewiesen hatte: jene eines Ensembles nationaler Bestseller. Und in Coelho's Kielwasser etablierte sich eine gan-

53 Die Angaben sind entnommen Reimão (2001: 6).

ze Reihe neuer Literaturschaffender und Projekte.⁵⁴ Eine der aktuellen Unternehmungen zur breitenwirksamen Präsentation von Literatur ist jene der ‘Amores Expressos’, lanciert von Rodrigo Teixeira, dem Eigentümer des Entertainment-Trusts RT Features, unter der künstlerischen Leitung von João Paulo Cuenca (*1978, Rio de Janeiro). Der Autorenfundus reicht von einem altgedienten Erzähler wie Sérgio Sant’Anna über Bernardo Carvalho, Zentralgestalt im aktuellen brasilianischen Literaturgeschehen, bis zu den am Beginn ihrer Karriere Stehenden wie Daniel Galera oder Reiners Terron. Bisher sind folgende Werke erschienen: das zwischen São Paulo, Buenos Aires und dem feuerländischen Ushuaia angesiedelte *Cordilheira* (Daniel Galera, 2008), *Estive em Lisboa e lembrei de você* (Luiz Ruffato, 2009), *O filho da mãe* (Bernardo Carvalho, 2009), *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (João Paulo Cuenca, 2010), *Do fundo do poço se vê a lua* (Reiners Terron, 2010), *O livro de Praga – narrativas de amor e arte* (Sérgio Sant’Anna, 2011) sowie Chico Mattosos (*1978, Paris) *Nunca vai embora* (gleichfalls 2011).⁵⁵ Flankierende Berichterstattung lieferten die Autor/innen selbst auf ihren individuellen Blogs (Amilcar Bettega Barbosa etwa aus Istanbul),⁵⁶ sowie der Kanal *TV Cultura* mit halbstündigen Dokumentationen, die auf YouTube abrufbar sind und in denen die Teilnehmenden über sich und ihr Werk sprechen. All das dient auch dazu, das Unterfangen medial auszuschlachten und die Verkaufszahlen zu heben bzw. Erwartungen an eine spätere Kino-Transposition

54 Vgl. z. B. “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado)” (Paes 1990: 25–38), vor allem Seite 37, wo Paes von einer anspruchsvollen und durchaus vorhandenen “literatura de proposta” spricht, die er einer noch zu schaffenden “literatura de entretenimento” gegenüberstellt, wobei er in letzterem Fall noch eine Menge an zu leistender Importsubstitution konstatiert.

55 Mattoso war im Jahre 2007 bekannt geworden, als er bei der Editora 34 seinen Roman *Longe de Ramiro* publizierte. Außer den hier genannten Autoren bereits erschienener Werke beteiligten sich noch folgende Literaturschaffende: Adriana Lisboa (Paris – ihr Roman wurde vom Verlag abgelehnt), André de Leones (São Paulo), Lourenço Mutarelli (New York), Cecília Giannetti (Berlin), Reinaldo Moraes (Mexiko-Stadt), Paulo Scott (Sidney), Antônia Pellegrino (Mumbai), Daniel Pellizzari (Dublin), Antonio Prata (Shanghai) und Amilcar Bettega (Istanbul). Auch Leones’ Skript nahm der Verlag der ‘Amores expressos’ nicht an, vgl. ><http://blogdoandredeleones.blogspot.com><, Eintrag vom 10.01.2009, wo der sonst bei Record publizierende Romancier lapidar feststellt: “A editora Companhia das Letras recusou o romance que escrevi para o projeto Amores Expressos. Por contrato, ela tinha esse direito. E fez uso dele.”

56 ><http://blogdoamilcarbettega.blogspot.com><. Die Links der übrigen Teilnehmenden finden sich in einem weiterhin zugänglichen Menü rechter Hand vom letzten Eintrag, ihre ‘posts’ enden gewöhnlich mit Beendigung des Aufenthalts im Jahre 2007.

zu wecken. Denn der Mäzen Teixeira denkt z. B. an Kinoadaptationen, an deren Auswertung auch sein Unternehmen partizipieren würde. Charakteristisch für die kosmopolitische Konzeption – somit auch Ausdruck einer die fiktionale Literatur einbeziehenden Globalisierung⁵⁷ – ist die Vorgabe, dass die ausgewählten Autor/innen in einer für sie ‘exotischen’ Großstadt einen Liebesroman verfassen sollten. Die literarische Ästhetik ergibt den Oberflächeneffekt, tiefe Gefühle und Leidenschaften sind der Teaser, die Ökonomie bildet den Unterbau.

A escolha dos autores foi feita por Rodrigo Teixeira e pelo escritor João Paulo Cuenca [...]. Os dois admitem que a ‘afinidade’ com alguns autores pesou na seleção – a qual, é claro, causou ciúmeira no meio das panelinhas rivais. Em carta a um jornal, o escritor Marcelo Mirisola – que faz uma força danada para ser o *enfant terrible* da literatura brasileira – acusou Teixeira de estar promovendo uma ação entre amigos com dinheiro público, o que é verdade. Sérgio Sant’Anna, que viaja para Praga, respondeu lembrando que Mirisola já lhe pediu uma carta de recomendação para ganhar uma bolsa para escritores, também financiada com a grana do contribuinte. Ademir Assunção, poeta idealizador do Literatura Urgente, movimento que pede dinheiro do governo para os escritores, também atacou o Amores Expressos – não seria, diz ele, uma genuína proposta de ‘política pública’. [...] Cada autor, além do passeio com estadia de um mês e uma ajudinha de custo média de 100 euros por dia, receberá 10.000 reais pelos direitos audiovisuais de seus livros.⁵⁸

Der Blick auf einen der so entstandenen Texte, Cuenca’s *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, zeigt ein in der näheren Zukunft angesiedeltes artifizielles und von Überwachungstechnologien überwuchertes Tokio. Die Erzählstränge kristallisieren sich um einen gewissen Shunsuke Okuda, die beileibe nicht zur Identifikation einladende Figur eines von seinem mächtigen Vater gleichzeitig protegierten und unterdrückten Playboys und im Familienimperium tätigen Managers, sowie seine osteuropäische Geliebte. Hinzu kommen verschiedenste Obsessionen, ein Generationen, Klassen und Nationen trennendes existenzielles Unverständnis, angereichert durch sexuelle Perversionen, das mit einer lebensgroßen, zunehmend zu einer eigenen Existenz erwachenden Puppe ausgelebt wird; ein immer wieder sich andeutendes und doch scheinbar nie endgültig eintretendes Katastrophenszenario sowie den Text rhythmisierende ‘flashes’

57 Die Erzählerinstanz bleibt durchwegs brasilianisch orientiert, lediglich Cuenca’s Roman bildet eine Ausnahme; ein Spiel mit Kulturräumen und Gender-Rollen treiben Cuenca und Reiners Terron, die weibliche bzw. transsexuelle Ich-Erzählerinnen einführen.

58 So im März 2007, kurz vor Start des Projekts, der Journalist Jerônimo Teixeira (2007).

auf ein futuristisches 'Tokio (welches sich auf lohnende Weise mit den Japan-Bildern Lisboas in *Rakushisha* oder Carvalhos in *O sol se põe em São Paulo* kontrastieren ließe). All diese Elemente bilden einen dichten, von düsterer Ironie durchwirkten Roman, der jeden Vorwurf entkräftet, der Autor habe sich ein Arbeitsstipendium und Publikationspodium auf un-lautere Weise erschlichen.

Zwar ergeben all die in diesem Beitrag aufgeführten Elemente (noch) kein geordnetes Panorama mit historischer Tiefenperspektive, doch sind sie dazu geeignet, gewisse Routen vorzuzeichnen und Zusammenhänge zu verdeutlichen. Fraglich bleibt dabei, ob eine exakte Kartografie überhaupt je wird existieren können, ob nicht immer ein Bereich 'draußen' bleiben muss, unberücksichtigt wegen distanzbedingter Unkenntnis oder auch infolge seiner spezifischen Sperrigkeit bzw. seiner widersprüchlichen Natur, die ihn nicht stimmig ins Ensemble eintreten lässt. Im Detail wird sich vieles durch die folgenden Aufsätze in diesem Band weiter erschließen, die von Globalisierung, Urbanität, Erinnerung und Aufarbeitung einer traumatisierenden Vergangenheit, von kultureller Hybridisierung, ästhetisch-thematischer Überwindung der Schranken zwischen Hoch- und Popularkultur und vielem anderen mehr handeln.

Literaturverzeichnis

Zitierte Primärwerke

- BERNARDO, Gustavo (2007): *Reviravolta*. Rio de Janeiro: Rocco.
- FAWCETT, Fausto (1992): *Básico instinto*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- FIGUEIREDO, Rubens (2001): *Barco a seco*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LISBOA, Adriana (2001): *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MEIRELES, Cecília (1989): *Romanceiro da inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MUTARELLI, Lourenço (2008): "Memórias póstumas de Brás Cubas. Obra de Machado de Assis psicografada por Lourenço Mutarelli". In: Nestrovski, Artur (Hg.): *Um homem célebre. Machado recriado. 9 contos 1 peça e alguns desenhos*. São Paulo: Publifolha, 99–124.
- RUFFATO, Luiz (2001): *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo.

Sekundärtexte

- 7LETRAS (o. D.): "Sobre a editora" [Homepage]. ><http://www.7letras.com.br/sobre>< (04.05.2012).

- BARBOSA, Pedro (2001): “A renovação do experimentalismo literário na literatura gerada por computador”. ><http://www.icmc.usp.br/~luisc/download/multimedia/Hipermidia/materialAuxiliar/lgc-artigo.pdf>< (20.03.2012).
- BETTEGA, Amílcar: Blog. ><http://blogdoamilcarbettega.blogspot.com>< (07.10.2011).
- CABRAL, Sérgio (2012): “Apesar do título, livro de Paulo Lins tem mais intriga que samba” [Rezenção]. In: *Folha de São Paulo Ilustrada*, 29.04.2012. ><http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/39878-apesar-do-titulo-livro-de-paulo-lins-tem-mais-intriga-que-samba.shtml>< (02.01.2013).
- CAMPOS, Augusto de: Homepage. ><http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>< (01.02.2012).
- DEMARCHI, Ademir (2012): “Por que editar uma revista literária hoje?” In: *Zunái. Revista de poesia & debates* 7, 24. >http://www.revistazunai.com/depoimentos_debates/pq_editar_revista_literaria_hoje.htm< (20.05.2012).
- GUIDA, Angela (2011): “Literatura e espaço digital: diálogos poéticos”. In: *O eixo e a roda* 20, 2, 57–69.
- GYMNOPIÉDIES (2009): “Entrevista com Rubens Figueiredo”. ><http://gymnopiedies.blogspot.com/2009/09/quatro-perguntas-para-rubens-figueiredo.html>< (10.04.2012).
- LEONES, André de: Blog. ><http://blogdoandreleones.blogspot.com>< (12.02.2012).
- MARQUES, Ivan (2011): “Nuno Ramos: entre a matéria e a linguagem”. ><http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-com-nuno-ramos>< (03.08.2011).
- MINC [Ministério da Cultura] (2008): “Brasileiro lê 1,8 livro ao ano” [Nachricht aus *Correio do Povo* vom 16.01.2008]. ><http://www.cultura.gov.br/site/2008/01/17/brasileiro-le-18-livro-ao-ano>< (02.01.2013).
- OLIVIERI GODET, Rita (2007): “Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 29, 233–252.
- PAES, José Paulo (1990): “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado)”. In: Ders.: *Aventura Literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 25–38.
- PELLEGRINI, Tânia (2008): *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume.
- RACIONAIS MC's (2002): “Otus 500”. ><http://www.vagalume.com.br/racionaismcs/500anos.html#ixzz1rumgf0A8>< (12.03.2012).
- REIMÃO, Sandra (2001): “Os bestsellers de ficção no Brasil – 1990/2000”. Vortrag am XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação (Campo Grande, MS), September 2001. ><http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/4501/1/NP4REI-MAO.pdf>< (02.11.2011).
- RESENDE, Beatriz (2008): *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Biblioteca Nacional.
- (2011): “Beatriz Resende resenha antologia ‘Geração Zero Zero’”. 18.06.2011 ><http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/06/18/beatriz-resende-resenha-antologia-geracao-zero-zero-387139.asp>< (20.03.2012).
- REVISTA FATOR (2009): “Entrevista com Alberto Mussa”. >http://www.revistafator.com.br/ver_noticia.php?not=69881< (05.11.2011).

- RODRIGUES, Rafael (2009): “O curioso caso de Alberto Mussa”. In: *Digestivo Cultural*, 21.04.2009. >http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2788&titulo=O_curioso_caso_de_Alberto_Mussa< (07.11.2011).
- RODRIGUES, Sérgio (2011): “‘O senhor do lado esquerdo’: por uma mitologia carioca” [Rezension]. ><http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/resenha/%E2%80%98o-senhor-do-lado-esquerdo%E2%80%99-por-uma-mitologia-carioca/>< (07.12.2011).
- SCHÖLLHAMMER, Karl Erik (2009): *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SCRAMIN, Susana (2007): *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos.
- SIBILA, Paula (2008): *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SILVESTRE, Edney (2012): “Paulo Lins supera ‘doença da meia noite’ e lança novo livro” [Interview]. In: *Globo News*, 27.04.2012. ><http://www.advivo.com.br/blog/gilbertocruvinel/paulo-lins-lanca-desde-que-o-samba-e-samba>< (12.05.2012).
- TEIXEIRA, Jerônimo (2007): “Tecoteco da alegria”. In: *Veja*, 28.03.2007. >http://veja.abril.com.br/280307/p_113.shtml< (07.11.2011).

I.

Zerspiegelte Identitäten

‘Literatura gay’ in Brasilien und Portugal: Santiago Nazarian und Mário de Sá-Carneiro

Doris Wieser

1. Verortung Santiago Nazarians in den ‘novas vozes’ aus Lateinamerika

Die brasilianische und hispanoamerikanische Literaturszene und ihre Wahrnehmung auf dem europäischen Markt differieren seit etwa zwei Jahrzehnten deutlich voneinander. Die großen Paradigmen, die hierzulande immer noch den Erwartungshorizont vieler Leser besetzen, haben sich abgenutzt; das Interesse an umfassenden Identitätsentwürfen ist geschwunden. Erfolgsrezepte wie der ‘realismo mágico’, ‘lo real maravilloso’, die Suche nach einer einheitsstiftenden, mestizischen Identität sowie das politische Engagement, zusammenfassend von den späteren Generationen als ‘Macondismo’ bezeichnet, haben sich totgelaufen (Rössner 2007: 398). An die Stelle dieses kommerziell regelrecht ausgeschlachteten Paradigmas tritt nun eine Vielzahl von ‘kleinen Erzählungen’, die sich bei Weitem nicht immer auf den spezifischen gesellschaftspolitischen Kontext beziehen lassen. Klengel beschreibt die jüngere lateinamerikanische Literaturgeschichte daher als einen “Weg vom Großen zum Kleinen [...], von den einstigen kollektiven Identitätsentwürfen hin zu Texten, die beanspruchen, das Individuelle und Private, auch die privaten Obsessionen, ernst zu nehmen, zu beschreiben und zu verarbeiten” (Klengel 2010: 22). Rössner setzt den Beginn dieses Umbruchs Mitte der 1990er Jahre an. Zu dieser Zeit bildeten sich in Chile und Mexiko zwei voneinander unabhängige Schriftstellergruppen, die sich programmatisch gegen den ‘Macondismo’ wehrten: McOndo (mit Alberto Fuguet und Santiago Gómez), die eine durch die Globalisierung hybridisierte, von den Massenmedien geprägte Kultur propagiert, sowie die Crack-Gruppe (mit Eloy Urroz, Jorge Volpi und Ignacio Padilla), deren Autoren den Schauplatz ihrer Geschichten oftmals in Europa ansiedeln und sich dabei nicht immer auf Lateinamerika rückbeziehen (Rössner 2007: 399–405). In denselben Zeitraum fällt das Erstarken populärer Genres, allen voran des Kriminalromans, in praktisch allen Län-

dern des Kulturraums, wobei sich die Autoren der ‘novela negra’ bzw. des ‘romance policial’ nicht als Gruppe formiert haben.¹

Die angesprochenen Tendenzen sowie einige weitere sind auch in der brasilianischen Literatur zu beobachten, wie die Beiträge dieses Bandes zeigen. Innerhalb des Panoramas der höchst unterschiedlichen ‘kleinen Erzählungen’ lässt sich auch ein Segment ausmachen, in dem Geschichten in einem universalisierten Raum erzählt, das heißt bewusst nicht topografisch und gesellschaftlich verortet werden. Manchmal wird der Handlungsort zwar benannt, nimmt aber keinen spürbaren Einfluss auf die Geschehnisse. Dies lässt sich bei Autoren und Autorinnen wie Carola Saavedra, Lourenço Mutarelli aber auch Santiago Nazarian beobachten, dessen Roman *Feriado de mim mesmo* (2005) im Folgenden behandelt wird. Der Roman erfordert jedoch eine mindestens dreifache Einordnung in das Panorama der ‘novas vozes’ der brasilianischen und hispanoamerikanischen Literaturen. Neben der Verortung der Handlung in einem kulturell unspezifischen Raum lässt sich der Roman über das Kriterium der Ich-Bezogenheit, die sich in einem stark psychologisierenden Diskurs sowie der Thematisierung von schizoiden Tendenzen oder anderer Persönlichkeitsstörungen ausdrückt, beispielsweise in Bezug zu *El huésped* der mexikanischen Autorin Guadalupe Nettel setzen (Klengel 2013). Aufgrund seiner Thematik muss das Werk des Weiteren im Kontext der ‘literatura gay’ gelesen und in Bezug zu paradigmatischen Werken dieses Genres gesetzt werden. Der Fokus der folgenden Untersuchung liegt auf dem letztgenannten Aspekt, nämlich der Darstellung der Homosexualität.

Santiago Nazarian gehört zur Generation der jungen brasilianischen Autoren, die nach der Jahrtausendwende zu publizieren begannen. Er wurde 1977 in São Paulo geboren, er hat, wie aus seinem Blog hervorgeht,² in verschiedenen Ländern gelebt (England, Japan, Finnland) und ist weit gereist, was als typisch für diese mittelständische Schriftstellergeneration gelten darf. Mittlerweile hat er fünf Romane und einen Erzählband veröffentlicht. Sein außerhalb Brasiliens noch kaum bekanntes Werk oszilliert

1 Der Kriminalroman verwehrt sich einer direkten Weiterführung der alten Paradigmen allerdings weniger häufig durch die Verweigerung eines konkreten Kontextbezugs (wie etwa bei Pablo De Santis oder Luis Fernando Verissimo), sondern vor allem durch die Berücksichtigung eines internationalen Erwartungshorizonts in Bezug auf das populäre Romanggenre, wodurch die Werke stärker in einer internationalen als lokalen Strömung verortet werden.

2 Einsehbar unter ><http://santiagonazarian.blogspot.de/>< (08.04.2013).

zwischen humorvollen, surrealen bis phantastischen Geschichten mit einer Tendenz zu großstädtischen Motivkomplexen wie sozialer Isolation, Prostitution und Gewalt (*Olívio*, 2004; *A morte sem nome* [Der Tod ohne Namen], 2004; *Feriado de mim mesmo* [Vor mir selbst beurlaubt], 2005). Manche seiner Werke lassen sich eher im Bereich der Jugendliteratur ansiedeln (*Mastigando humanos* [Menschen kauen], 2006; *O prédio, o tédio e o menino cego* [Das Hochhaus, die Langeweile und der blinde Junge], 2008). Nazarian gilt außerdem als Autor der 'literatura gay', da in seiner Narrativik immer wieder homosexuelle, androgyne und metrosexuelle Figuren auftreten und sich der schwule Schriftsteller außerdem selbst in seinem Blog als 'gay' inszeniert.

2. Untersuchungsperspektive: Die Kunst des Verbergens

“‘Homosexualität’ ist eine Erfindung des 19. Jahrhunderts”, so der Literatur- und Kulturwissenschaftler Andreas Kraß (2003: 14). Galten in früheren Zeiten sexuelle Kontakte zwischen gleichgeschlechtlichen Partnern lediglich als (verwerfliche oder auch kulturell akzeptierte) Handlungen, so schrieb der medizinische Diskurs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Individuen, die solche Handlungen ausführten, eine eigene pathologische Identität zu (Kraß 2003: 14). Erst die dezidierte Politisierung der Schwul-Lesbischen Freiheitsbewegung in Folge des Christopher-Street-Day 1969 brachte die gesellschaftlichen Vorbehalte gegenüber Homosexuellen langsam ins Wanken. Vieles hat sich seitdem geändert; in den meisten westlichen Ländern sind homosexuelle Handlungen zwischen Männern keine Straftat mehr (zwischen Frauen waren sie es nie) und die eingetragene Lebenspartnerschaft wird nach und nach in vielen Ländern eingeführt. Aber gerade an der zähen Diskussion über die Gleichstellung homosexueller Paare vor dem Gesetz wird sichtbar, wie hartnäckig sich zumeist unreflektierte und nicht begründbare Vorurteile halten. Die Entlarvung des Begriffs 'Homosexualität' durch Michel Foucault als Verquickung heterogener (medizinischer, psychologischer, juristischer, religiöser, moralischer) Diskurse leitete in den Geistes- und Sozialwissenschaften eine konstruktivistische, diskurskritische Wende ein, die sich auch im literaturwissenschaftlichen Umgang mit Texten dieser Thematik niederschlug. Untersucht man heute literarische Texte zum Thema Homosexualität, so kommt man nicht umhin, die seit den 1990er

Jahren entwickelten konstruktivistischen Ansätze der 'Queer Theory' mit einzubeziehen. Als deren Grundüberzeugungen führt Kraß an:

[...] die Denaturalisierung normativer Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit, die Entkoppelung der Kategorien des Geschlechts und der Sexualität, die Destabilisierung des Binarismus von Hetero- und Homosexualität sowie die Anerkennung eines sexuellen Pluralismus, der neben schwuler und lesbischer Sexualität auch Bisexualität, Transsexualität und Sadomasochismus einbezieht. (Kraß 2003: 18)

Wie bei allen (literatur)theoretischen Ansätzen erweist sich die Anwendung der 'Queer Theory' auf einen konkreten Fall bisweilen als mehr, bisweilen als weniger produktiv. Dies hängt ganz davon ab, wie viele konkrete Anhaltspunkte ein Text dafür liefert, beispielsweise ob in ihm die Spannung zwischen den Kategorien 'gender' und 'sex' inszeniert wird oder eben nicht. Bei Nazarian scheint mir die Anwendbarkeit begrenzt, bei Sá-Carneiro hingegen weitreichend, und gerade dieser Unterschied stellt sich als symptomatisch für die Texte heraus.

In der frühen Homosexuellenliteratur, die ab dem Ende des 19. Jahrhunderts vor dem Hintergrund entstand, dass homosexuelle Handlungen strafbar waren, spielt die Frage nach der Kodierung geschlechtlicher Identitäten eine zentrale Rolle. Da die Autoren das Thema nicht offen ansprechen konnten, wurden homosexuelle Handlungen und homosexuelle Liebe häufig chiffriert, symbolisch angedeutet oder über eine Vermittlerfigur oder ein Objekt realisiert. Die Liebe zu Schönheit und Kunst ersetzte auf der Textoberfläche die Liebe eines Mannes zu einem anderen Mann (wie in Thomas Manns *Tod in Venedig* oder in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*); die erotische Anziehung zwischen Männern wurde am Ende entkräftet, da sich herausstellte, dass in Wirklichkeit einer der beiden eine Frau war (wie in Guimarães Rosas *Grande Sertão: Veredas*); Dreiecksbeziehungen zwischen zwei Männern und einer Frau wurden zum Alibi für homosexuelles Begehren (wie in Sá-Carneiros *A confissão de Lúcio*). Typisch ist auch, dass die Werke mit dem Tod des Liebenden oder Geliebten endeten und somit keinen positiven Ausweg aus der Enge unterdrückter Gefühle aufzeigten (wie bei Wilde und auch in vielen modernen Filmen³). Das un-

3 Filmische Beispiele aus jüngerer Zeit sind *Brokeback Mountain* (2005, R: Ang Lee), *Boy's Don't Cry* (1999, R: Kimberly Peirce), *High Art* (1998, R: Lisa Cholodenko) oder *Fire* (1996, R: Deepa Mehta), wobei der Tod manchmal durch ein Gewaltverbrechen, manchmal durch einen Unfall herbeigeführt wird. Gemeinsam ist solchen Werken jedoch die Verweigerung eines 'happy ending' für das homosexuelle Paar.

ter der Textoberfläche Verborgene musste für die Augen der Gesellschaft auch verborgen bleiben und wanderte in den Subtext. Jeffrey Meyers, der die Schwulenliteratur von 1890 bis 1930 untersucht hat, fasst diesen Umstand treffend: “If a specifically homosexual tone, sensibility, vision or mode of apprehension exists, then it would be characterized by these cautious and covert qualities, and by the use of art to conceal rather than to reveal the actual theme of the novel” (Meyers 1977: 1–2).⁴

Homosexualität ist in Europa wie Lateinamerika nicht länger strafbar. Der Druck auf die Schriftsteller, dieses Thema durch narrative Kniffe zu verschleiern und Gefühle und Leidenschaften lediglich symbolisch anzudeuten, entfällt dadurch. Dennoch scheint die Tradition der ‘Kunst des Verbergens’, von der Meyers spricht, unter anderen Vorzeichen fortzuwirken. Nazarians Roman ist nach meiner Einschätzung ein Beispiel dafür. Um dies herauszuarbeiten, erfolgt zunächst eine Untersuchung des Romans und im Anschluss ein Vergleich mit der Novelle *A confissão de Lúcio* (1914, dt. *Lúcios Geständnis*, 1997)⁵ des Portugiesen Mário de Sá-Carneiro, die noch deutlich unter dem eben beschriebenen Zwang steht, ihr eigentliches Thema zu verschleiern. Die Werke weisen eine Reihe von Ähnlichkeiten auf, die den Vergleich trotz der großen zeitlichen und räumlichen Distanz zueinander rechtfertigen. Um der ‘Kunst des Verbergens’ auf den Grund zu gehen, werden folgende Fragen untersucht: (1) Mit

4 Meyers berücksichtigt in seiner Arbeit Oscar Wilde, André Gide, Thomas Mann, Robert Musil, Marcel Proust, Joseph Conrad, Thomas Edward Lawrence und D. H. Lawrence.

5 In der Forschungsliteratur wird in Bezug auf *A confissão de Lúcio* immer von einer ‘novela’ [Novelle] gesprochen. Man könnte gute Gründe dafür anführen, auch *Feriado de mim mesmo* dieser narrativen Gattung zuzuschreiben (relative Kürze, einsträngige Handlung), jedoch passe ich mich diesbezüglich den Paratexten an, in denen das Werk in der Regel als ‘romance’ [Roman] oder auch als ‘thriller’ (so der Klappentext) bezeichnet wird. Nazarian schreibt in seinem Blog Folgendes über die Gattung: “‘Feriado de Mim Mesmo’, meu próximo romance, já foi revisado e diagramado. Ficou com 160 páginas (maior do que ‘Olívio’, menor do que ‘A Morte’”), achei um tamanho bom para um romance contemporâneo, apesar dele ter uma estrutura mais próxima de novela (narrado linearmente – quase em tempo real – durante um curto espaço de tempo).” [“‘Feriado de Mim Mesmo’, mein nächster Roman ist bereits korrigiert und gesetzt. Jetzt sind es 160 Seiten (mehr als bei ‘Olívio’ und weniger als bei ‘A Morte’), ich fand den Umfang gut für einen zeitgenössischen Roman, obwohl die Struktur eher der einer Novelle gleicht (linear erzählt – fast in Echtzeit – in einem recht kurzen Zeitraum).”] In: ><http://santiagonazarian.blogspot.de/2004/11/hora-extra-de-mim-mesmo-feriado-de-mim.html>< (20.04.2012). Alle Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Doris Wieser.

welchen narrativen Techniken gehen die Autoren das Thema an? (2) Wie wird Homosexualität kodiert und wie gehen die Protagonisten mit ihrer Homosexualität um? (3) Können daraus Aussagen über die jeweilige Gesellschaft abgeleitet werden?

3. Santiago Nazarian: *Feriado de mim mesmo* (2005)

Versucht man Nazarians Roman mit dem Instrumentarium der ‘Queer Theory’ zu fassen, so stößt man auf ein grundlegendes Problem: In *Feriado de mim mesmo*, dessen Protagonist sich am Ende als schwul herausstellt, werden geschlechtliche Identitäten praktisch an keiner Stelle kodiert oder inszeniert, das heißt, weder äußere noch innere Attribute, die als typisch männlich oder typisch weiblich gelten, spielen in dem Roman eine Rolle. Auch die Problematik der Diskriminierung oder Gleichstellung wird nicht angesprochen. Hier drängt sich daher die Frage auf, warum sich der Autor dazu entschieden hat, das Thema Homosexualität zu behandeln und ihm gleichzeitig ausweicht. Aber womöglich ist dies die falsche Frage. Müsste man vielleicht eher ergründen, ob der Roman nicht zentral von etwas ganz anderem handelt und Homosexualität nur als beiläufiges Personenmerkmal verwendet, dem kein anderer Status zukommt als braunen Haaren oder blauen Augen? Diese Hypothese mag zwar legitim sein, ihre Untersuchung führt jedoch zu weniger produktiven Ergebnissen als die Annahme ihres Gegenteils, sie führt gleichsam zur Abwertung des gesamten Plots zu einem am Ende recht banalen Spiel mit Spannungsmechanismen.

Auf der Oberfläche handelt der Roman von einem zunächst namenlosen jungen Mann, der sich nach seinem Schulabschluss den Zwängen der Gesellschaft entziehen will, das heißt dem Arbeitsalltag, festen Bürozeiten, dem ganzen geordneten, bürgerlichen Leben des Geldverdienens und der geregelten Freizeit. Daher entscheidet er sich, ein kleines Apartment zu mieten und als Freiberufler Kinderbücher zu übersetzen. So kann er sich seine Zeit frei einteilen, kann essen, was, wann und wo er will, muss sich weder mit Kollegen noch Vorgesetzten auseinandersetzen und fühlt sich ganz und gar als sein eigener Herr. Zu Beginn erwähnt er eine Ex-Freundin, was ihn – dem ersten Eindruck nach – als Hetero- oder zumindest Bisexuellen ausweist: “Pensava apenas na namorada, qual? A última”

(Nazarian 2005: 8).⁶ Das erste Drittel des Romans nimmt die Beschreibung seines Alltags ein. Allerdings beherrscht ihn kein Gefühl der Freiheit, sondern das Gegenteil tritt ein: Die Sachzwänge der Haushaltsführung halten ihn vom Arbeiten ab. Außerdem stört ihn, dass die Angestellten von Inmetro (dem 'Instituto Nacional de Metrologia, Normalização e Qualidade Industrial') in seine Wohnung schauen können, was so starkes Unbehagen in ihm auslöst, dass er seine Fenster stets geschlossen hält und sich somit von der Außenwelt abschirmt. Der Roman scheint bis hierhin Zeugnis über die Freuden und Leiden eines Single-Daseins in unserer modernen Welt abzulegen.

Doch dann bricht eine Reihe kleiner, fast nebensächlicher Ereignisse in den Alltag des Protagonisten ein, die ihn mehr und mehr beunruhigen. Ein unbekannter junger Mann hinterlässt Nachrichten auf dem Anrufbeantworter, um seine Rückkehr von einer Reise anzukündigen. Diesbezüglich tritt zu Tage, dass der Protagonist gänzlich im heteronormativen Denken verankert ist, denn er glaubt, dass die Nachrichten für eine Frau bestimmt sind: "Uma mulher em casa, sozinha, esperaria o dia inteiro por seu amado" (Nazarian 2005: 28).⁷ Doch damit nicht genug: Auf dem Küchenboden findet er eine zertretene Kakerlake, erinnert sich aber nicht daran, sie zertreten zu haben, und in seinem Badezimmer taucht eine rote Zahnbürste auf, die er noch nie zuvor gesehen hat. Gruseligere Züge nimmt die Situation an, als der Protagonist eines Morgens entdeckt, dass sein Gesicht schon rasiert ist. Der namenlose Single gerät in große Verwirrung darüber, ob diese Ereignisse daher rühren, dass er sich aufgrund seines Einsiedlerdaseins nicht mehr an das erinnert, was er selbst wenige Zeit vorher getan hat, oder ob jemand in seine Wohnung eingedrungen sein könnte. Beide Möglichkeiten stehen bis kurz vor Schluss im Raum und verleihen dem Roman eine hohe Spannung. Als der junge Mann schließlich Post für einen gewissen Thomas Schmidt⁸ in seinem Briefkasten findet, erhält der mutmaßliche Eindringling einen Namen. Im weiteren Verlauf der Handlung verfällt der Protagonist in einen paranoiden Zustand und versucht fieberhaft zu ergründen, wer Thomas Schmidt ist, ob er wirklich in seine Wohnung eingedrungen ist oder seiner Einbildung entspringt: "A verdade é que Thomas poderia ser apenas uma

6 "Er dachte an seine Freundin, an welche? An die letzte."

7 "Wahrscheinlich wartete eine Frau allein zu Hause auf die Rückkehr ihres Liebsten."

8 Bei dem Nachnamen 'Schmidt' handelt es sich nicht um einen Tippfehler, sondern um die Brazilianisierung des deutschen Familiennamens.

desculpa. Thomas poderia ser uma inconsciência de si mesmo. Era ele mesmo invadindo seu apartamento, para afastar a solidão, fugir do silêncio” (Nazarian 2005: 100–101).⁹

Der junge Mann beginnt schließlich, mit Thomas zu sprechen, jedoch hält er den Dialog für ein Selbstgespräch. Durch Thomas’ Worte erfährt der Leser schließlich den Namen des verwirrten Protagonisten: Er heißt Miguel (Nazarian 2005: 136). Am Ende ist Miguels Verwirrung so groß, dass er den tatsächlich existierenden Thomas Schmidt ermordet, indem er ihm mit einer Spiegelscherbe die Halsschlagader durchtrennt. Erst im Epilog, in dem Miguel sich auf der Polizeistation befindet und von einem Anwalt zu seiner Tat befragt wird, öffnet sich eine neue Dimension, die das gesamte Geschehen nicht länger als die Paranoia eines vereinsamten Singles ausweist. Der Anwalt erklärt Miguel, dass Thomas sein “namorado” [Freund] (Nazarian 2005: 153) war, der mit ihm die Wohnung teilte. Dies wird dem Leser als Tatsache präsentiert, da es aus dem Mund einer bisher unbeteiligten, außenstehenden Person geäußert wird.

Bevor ich dazu komme, inwiefern dieses Ende den gesamten Roman rückwirkend auf einer symbolischen Ebene lesbar macht, gilt es zu klären, mit welchen narrativen Techniken der Autor bis dorthin arbeitet. Die Ereignisse werden von einer heterodiegetischen Erzählinstanz geschildert, die eine starke interne Fokalisierung des Protagonisten vornimmt. Dies wird durch Formen der sogenannten transponierten Figurenrede erreicht, vor allem durch die erlebte Rede und den erzählten inneren Monolog. Dadurch dringt der Leser tief ins Bewusstsein des Protagonisten ein und teilt dessen Verwirrung und Ängste. Da bei dieser Erzähltechnik jedoch die dritte Person verwendet wird, kommt es zu einer Überlagerung der Stimme des Erzählers und der Stimme beziehungsweise der Gedanken der Figur. Es ist wichtig dies festzuhalten, da Nazarian gegen Ende des Romans die Überlagerung von Stimmen dazu nutzt, einen ganz bestimmten Effekt zu erzeugen.

Die imaginierte Doppelung des Ichs, das heißt Miguels wachsende Überzeugung, dass Thomas ein Produkt seiner Einbildung ist, drückt sich narratologisch durch zwei Verfahren aus. Erstens ist die wörtliche Rede des Thomas durch Anführungszeichen gekennzeichnet, nicht so jedoch die

9 “Thomas konnte in Wahrheit auch nur eine Ausrede sein. Thomas konnte sein eigenes Unterbewusstsein sein. Er selbst war es, der in seine Wohnung eindrang, um die Einsamkeit zu vertreiben, der Stille zu entkommen.”

Replik Miguels, die teils im Erzählerbericht in Form einer erlebten Rede aufgeht, teils aber auch als direkte Rede in der ersten Person präsentiert wird. So bleibt für den Leser unklar, ob es sich um einen echten Dialog oder ein Selbstgespräch handelt. Das zweite Verfahren, das zur Verwirrung des Lesers beiträgt, besteht darin, dass sich gegen Ende des Romans ein Ich-Erzähler zu Wort meldet, das heißt, die starke interne Fokalisierung Miguels durch den heterodiegetischen Erzähler fast unmerklich kippt und sich in einen homodiegetischen Erzähler verwandelt, der nun selbst die Doppelung seines Ichs durch ein 'ele' thematisiert.¹⁰ Es kommt folglich zu einer Verschiebung der Erzählinstanzen. Bezog sich bisher der heterodiegetische Erzähler mit dem Subjektpronomen 'ele' auf Miguel, so verwendet nun der homodiegetische Erzähler Miguel dieses Pronomen, um von Thomas bzw. der vermeintlichen Abspaltung seines Ichs zu sprechen. Diese Technik suggeriert die mögliche Identität beider Figuren genauso wie sie sie durch das Auftauchen eines 'eu' wieder in Zweifel zieht.

Kommen wir nun zur Klärung, welche rückwirkende Lesart die Auflösung des Verwirrspiels im Epilog für den Roman anbietet. Dies führt auch direkt zur eingangs gestellten Frage nach dem Umgang der Figur mit ihrer Homosexualität. Liest man den Roman ohne Vorwissen über den Autor, so kommt die Mitteilung, dass Thomas wirklich existiert hat und Miguel mit ihm eine Beziehung führte, überraschend. Alles erscheint nun in einem anderen Licht, weswegen dieses Verfahren als unzuverlässiges Erzählen bezeichnet werden kann, bei dem der heterodiegetische Erzähler dem Leser bis zum Ende ein wesentliches Faktum verschweigt. Miguels Zurückgezogenheit wird nun lesbar als eine Flucht vor den Blicken der Gesellschaft, symbolisiert durch die Angestellten von Inmetro, die durch sein Fenster blicken. Miguels schwache Libido (er hat Probleme bei der Masturbation) und sein Unvermögen, sich durch eine imaginierte Frau zu erotisieren, zeigen ex negativo, dass er sich die Phantasie von einem Mann verwehrt. Sein immer wieder angesprochener Plan, nach Argentinien zu seinen Eltern zu flüchten, um dem Eindringling zu entrinnen, verwandelt sich in eine Flucht vor seiner Beziehung, Miguels geistige Verwirrung gerät damit zum Symptom einer totalen Verdrängung seiner sexuellen Orientierung, zum Symptom seiner Selbstzensur, die den Liebenden aus seinem Leben verbannen will und ihm seine physische Existenz abspricht.

10 Der Übergang findet auf S. 135–136 (Kap. 16) statt. Kurz danach wird der Protagonist zum ersten Mal mit 'Miguel' angesprochen.

Miguels Homosexualität treibt ihn schließlich im wahrsten Sinne des Wortes in den Wahnsinn: Er glaubt, sein Freund sei nichts anderes als sein eigenes Spiegelbild. Um sich aus dem Zustand der Bewusstseinsspaltung zu befreien, zerbricht er den Spiegel, schneidet seinem Abbild (also Thomas) mit einer Scherbe die Halsschlagader durch und trinkt das Blut des Sterbenden, in der Hoffnung, dadurch sich selbst als Ganzes wiederherstellen zu können:

Você vai correr dentro de mim. Vai estar sossegado em minhas veias, em meu coração. Não se preocupe, eu nunca vou abandonar você. Agora somos um só, como sempre deveríamos ter sido. Você nunca, nunca deveria ter se afastado de mim. (Nazarian 2005: 142)¹¹

Dass Miguels Lebensentwurf scheitert, wurde überdeutlich: Er wird zum Mörder. Warum er aber scheitert, lässt der Roman offen. Die Interpretation, Miguels Wahnsinn rühre von seiner Weigerung her, seine Homosexualität anzuerkennen, fordert der Roman nicht notgedrungen ein. Jedoch verliert er – so mein Eindruck – an literarischer Relevanz, wenn man diese Interpretation nicht zumindest neben anderen auch zulässt. Mögliche alternative Erklärungsmodelle für seinen schizoiden Zustand lassen sich aber ebenso wenig am Text stichhaltig belegen: Eine Beziehungskrise mit Thomas wird lediglich in einem Satz angedeutet (“Du hättest dich nie, nie von mir entfernen dürfen”, s. o.). In Frage käme noch die Lesart, dass Miguels Abgeschlossenheit und Eigenbrötlerei zum Auslöser für seine Psychose werden.

Offen bleibt auch die Frage, inwiefern die Romanhandlung in Beziehung zur brasilianischen Gesellschaft steht. Bis auf die Blicke der Inmetro-Mitarbeiter spielt die Außenwelt in Miguels Innenwelt keine Rolle. Das ‘Instituto Nacional de Metrologia, Normalização e Qualidade Industrial’ (vergleichbar dem Deutschen Institut für Normung, sprich DIN) steht jedoch für eine gesellschaftliche Norm, vor der sich Miguel durch die verschlossenen Fenster schützen will. Dass mit dieser Norm ‘Heteronormativität’ gemeint ist, liegt nahe. Miguel marginalisiert sich folglich selbst aus der Gesellschaft, weil die Gesellschaft ihn marginalisiert. Seine Homosexualität wird zu einer rein privaten Angelegenheit; und sein Privatleben wird gleichzeitig durch die Angst vor der Reaktion der Öffentlichkeit po-

11 “Du wirst in meinen Venen Ruhe finden, in meinem Herzen. Keine Sorge, ich lasse dich niemals im Stich. Jetzt sind wir eins, wie wir es immer schon hätten sein sollen. Du hättest dich nie, nie von mir entfernen dürfen.”

lisiert. Aber inwiefern ist eine derartig zerstörerische Selbstzensur Homosexueller heute noch nötig? Immerhin trat 2011 in ganz Brasilien das Gesetz in Kraft, das eine 'união estável registrada' gleichgeschlechtlicher Partner ermöglicht und auch die CSD-Paraden erfreuen sich großer Beliebtheit. In São Paulo nehmen mittlerweile über eine Million Menschen daran teil. Angesichts dessen ist es erstaunlich, dass ein junger, schwuler Autor seinen Roman mit dem Mord am geliebten Objekt enden lässt, bekennt sich Nazarian doch selbst wie auch schon sein Schriftstellerkollege Caio Fernando Abreu (1948–1996) in der Öffentlichkeit zu seiner sexuellen Orientierung.¹² Doch all dies bleibt bei *Feriado de mim mesmo* implizit. Es handelt sich nicht um ein Werk, das mit einer aufklärerischen Zielsetzung nach dem gesellschaftlichen Umgang mit Homosexualität fragt, sondern bei dem das Vergnügen am Rätsel, an Spannung und Unterhaltung im Vordergrund steht.¹³ Möglicherweise schöpft Nazarian aus der Tradition der Schwulenliteratur und überträgt die "art to conceal rather than to reveal the actual theme of the novel" (Meyers 1977: 1–2) in unsere moderne Zeit. Da jedoch die äußeren gesellschaftlichen Mechanismen, die eine solche Schreibstrategie bewirkten, heute deutlich abgemildert sind, rückt auch innerliterarisch die Problematisierung der Homosexualität in den Hintergrund. Was übrig bleibt, ist ein bloßes, aber überaus unterhaltendes Versteckspiel. Welche Effekte die 'Kunst des Verbergens' zu früheren Zeiten haben konnte, wird im Folgenden an Mário de Sá-Carneiros *A confissão de Lúcio* untersucht.

12 Tatsächlich wird aber Homosexualität gerade unter Männern in Brasilien, wie in den allermeisten anderen Ländern der Welt, nicht als selbstverständlich hingenommen. Machismo und Homophobie sind Bestandteile des Alltags. Homosexuelle kämpfen in allen Bereichen mit Diskriminierung. Sie werden gemieden, mit verunglimpfenden Witzen konfrontiert oder aus der Familie ausgeschlossen, so dass ein offener Umgang mit ihrer sexuellen Orientierung für die meisten problematisch bleibt, auch wenn sich auf institutioneller Ebene einiges verbessert hat.

13 Vorurteile, Intoleranz und Gewalt Homosexuellen gegenüber werden auch in der zeitgenössischen Literatur thematisiert, wie beispielsweise in Newton Morenos Theaterstück *Agrete* (2008), bei dem ein lesbisches Paar Opfer eines von Nachbarn gelegten Brandes wird. Genauer gesagt ist eine der beiden Frauen transsexuell und wird in ihrem Umfeld für einen Mann gehalten. Erst als die 'Verkleidung' ruchbar wird, entsteht Aggression. Aufgrund der Unverhältnismäßigkeit der Reaktion der Menschen charakterisiert Thorau das Stück als "[e]ine mittelalterliche Hexenverfolgung auf dem Lande. Im 21. Jahrhundert!" (Thorau 2011: 151).

4. Mário de Sá-Carneiro: *A confissão de Lúcio* (1914)

Im Gegensatz zu Nazarians Roman bietet Sá-Carneiros¹⁴ *A confissão de Lúcio* eine Vielzahl von Textstellen, die eine konstruktivistische Sicht auf Identitätsentwürfe im Sinne der ‘Queer Theory’ ermöglichen, wie vor allem Bladh (2007) und Pinheiro (2011) ausführen.¹⁵

Der homodiegetische Erzähler Lúcio Vaz, Schriftsteller von Beruf, erklärt zu Beginn, dass er durch die nachfolgende wahrheitsgetreue Darstellung der Tatsachen seine Unschuld beweisen wolle. Die Interpretation der Fakten stellt er jedoch dem Leser anheim: “E são apenas fatos que eu relatarei. *Desses fatos, quem quiser, tire as conclusões.* Por mim, declaro que nunca experimentei. Endoideceria, seguramente” (Sá-Carneiro 1998: 13, kursiv im Original).¹⁶ Das Thema Wahnsinn steht also von Beginn an im Raum, was eine erste Parallele zu Nazarians Roman herstellt. Lúcio Vaz blickt auf eine zehnjährige Gefängnisstrafe zurück, zu der er verurteilt wurde, weil er seinen Freund, den Dichter Ricardo de Loureiro, ermordet haben soll. Die Intrige scheint also wie bei *Feriado de mim mesmo* mit einem Mord zu enden, so dass hier bereits ein zweites Vergleichsmoment entsteht.

Lúcio lernt Ricardo im Künstlermilieu in Paris kennen. Bald verbindet die beiden jungen Männer eine enge Freundschaft. Nach einjähriger Unterbrechung treffen sich die Freunde wieder. Ricardo hat zu Lúcios Erstaunen geheiratet. Nach einer Weile fühlt sich Lúcio stark von Ricardos Frau Marta

14 Mário de Sá-Carneiro, 1890 in Lissabon geboren und 1916 in Paris durch Selbstmord verstorben, gilt als kanonisierter Erzähler, Dichter und Theaterautor, Mitbegründer der portugiesischen Moderne und wahrscheinlich einziger Freund Fernando Pessoa. Sein Werk steht unter dem Einfluss der Dekadenzliteratur, die sich vom Naturalismus durch ihre anti-realistische sowie anti-bürgerliche Haltung abgrenzt und eine subjektivistische Weltanschauung stark macht. Bekannt ist über den Autor, dass er einen unsteten, unangepassten Lebenswandel führte, sich mehrmals in Paris aufhielt, starke emotionale Krisen durchlebte und als psychisch labil galt. Die Themen, die ihn am meisten beschäftigten waren Selbstmord, ungewöhnliche, als Perversion geltende Liebesbeziehungen und Wahnsinn. Der Verdacht liegt daher nahe, dass ein enger Bezug zwischen Leben und Werk besteht. Ausführlich mit den autobiografischen Komponenten in *A confissão de Lúcio* hat sich beispielsweise Prudêncio (2007) befasst.

15 Die Novelle ist äußerst vielschichtig und mehrdeutig. Da sie hier jedoch nur als Vergleichsmoment für Nazarians Roman herangezogen wird, müssen die Bedeutungsebenen notgedrungen reduziert werden. Besonders ausführliche Darstellungen finden sich beispielsweise bei erwähntem Prudêncio (2007) und bei Luz (2010).

16 “Und ich werde nur Tatsachen berichten. *Jeder, der will, kann daraus seine Schlüsse ziehen.* Ich für meinen Teil erkläre, daß ich es noch nie versucht habe. Ich würde sicherlich daran irre” (Sá-Carneiro 1997: 9, kursiv im Original).

angezogen und geht ein Verhältnis mit ihr ein, welches Ricardo nicht nur billigt, sondern sogar noch forciert. Als Lúcio herausfindet, dass Marta noch mit einem weiteren Freund ihres Ehemanns schläft, überkommt ihn große Eifersucht und er flüchtet zurück nach Paris. Ein weiteres Jahr vergeht, bis er wieder nach Lissabon übersiedelt. Beim Wiedersehen mit Ricardo macht Lúcio diesem schwere Vorwürfe wegen seines unmoralischen Verhaltens seiner Frau gegenüber, woraufhin Ricardo Marta erschießt. Aber der Leichnam, der am Boden liegt, verwandelt sich in Ricardo, während Marta auf unerklärliche Weise verschwindet. Auf der Ebene des Plots scheint diese Erzählung nichts mit Homosexualität zu tun zu haben, kommt es doch zu keinem Austausch von Zärtlichkeiten zwischen gleichgeschlechtlichen Partnern. Das Ende suggeriert jedoch auf einer phantastisch-symbolischen Ebene eine zweite, homosexuelle Lesart der Geschehnisse.¹⁷

Bevor ich auf die Wirkung dieses Endes eingehe, soll auch hier wieder nach den narrativen Techniken gefragt werden. Anders als bei Nazarian erfolgt die Darstellung bei Sá-Carneiro durch den Ich-Erzähler Lúcio. Jedoch erzeugt bei Nazarian die heterodiegetische Erzählinstanz durch die starke interne Fokalisierung eine ähnliche Wirkung wie der homodiegetische Erzähler bei Sá-Carneiro. Beide Male bleibt der Blick auf das Erleben des wahnsinnigen Protagonisten beschränkt, so dass der Leser bis zur Wende am Schluss keine Möglichkeit hat, die Geschehnisse anhand einer objektiven Instanz zu überprüfen. Eine wichtige Rolle spielt in *A confissão de Lúcio* außerdem die zitierte Figurenrede, allen voran die Selbstaussagen Ricardos, die der Ich-Erzähler in wörtlicher Rede wiedergibt.

Ricardos Auskunft über seine Gefühle führen direkt zur Frage nach seinem Umgang mit dem Thema Homosexualität. In Paris gesteht Ricardo seinem Freund Lúcio seine Unfähigkeit, reine Freundschaft ohne sexuelles Begehren zu verspüren:

17 Das in dieser Konstellation verborgene homoerotische Begehren scheint aus heutiger Sicht evident, sollte man meinen. Dennoch verschweigen oder ignorieren manche Interpreten diesen Aspekt weiterhin. So deutet beispielsweise Fernando Cabral Martins, der die Novelle 1998 beim Verlag Assírio & Alvim herausgegeben und mit einem Nachwort versehen hat, die Anziehung zwischen Ricardo und Lúcio einseitig als Wunsch nach einer tieferen, vollständigen Kommunikation (1998: 136), deren Erreichen zum Erlöschen der Freundschaft führt. Das Ende sei in seiner Lesart daher folgendermaßen zu verstehen: "A comunicação absoluta imobiliza a passagem da energia comunicativa. Daí a morte de Ricardo e a desapareção de Marta" (Martins 1998: 141) ["Die vollkommene Verständigung führt zum Stillstand des kommunikativen Energieflusses. Deswegen stirbt Ricardo und Marta verschwindet."].

Nunca soube ter afetos – já lhe contei –, apenas ternuras. A amizade máxima, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura traz sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar... Emfim: de possuir! (Sá-Carneiro: 1998 54).¹⁸

Dieses Gefühl der körperlichen Anziehung bezieht Ricardo auf beide Geschlechter, schließt aber die Möglichkeit, es mit einem gleichgeschlechtlichen Partner ausleben zu können aufgrund der gesellschaftlichen Hindernisse sowie der anatomischen Hürden von vornherein aus: “[...] forçoso me seria antes possuir quem eu estimasse, ou mulher ou homem. Mas uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir” (Sá-Carneiro 1998: 55).¹⁹ Über Ricardos Sexualleben ist Lúcio nicht unterrichtet, er erfährt aber in den Gesprächen mit seinem Freund, dass dieser gerne eine Frau wäre: “Ah! Como eu me trocaria pela mulher linda que ali vai... Ser belo! Ser belo!... ir na vida fulvamente... ser pajem na vida... Haverá triunfo mais alto?...” (Sá-Carneiro 1998: 51).²⁰

Auf einer ersten, textuellen Ebene wird Lúcios eigene sexuelle Identität nicht thematisiert. Er berichtet dem Leser nichts über sein Liebesleben und auch nichts über seine Zuneigung zu den Geschlechtern. Der im heteronormativen Denken verankerte Leser wird also zunächst davon ausgehen, dass der Ich-Erzähler heterosexuell ist (wie im Falle von Miguel bei Nazarian). Auf dieser Ebene benutzt der homo- oder bisexuelle Ricardo seine Ehefrau Marta dazu, seine Neigungen vermittelt auszuleben, indem er die Affäre zwischen dem heterosexuellen Lúcio und Marta forciert und so über Martas Körper eine Brücke zu Lúcios Körper baut. Die auf diese Weise hergestellte homosexuelle Beziehung, die Lúcio anscheinend nicht willentlich eingeht, drückt sich in seinem unerklärlichen Ekel nach dem Geschlechtsakt mit Marta aus:

18 “Ich verstand mich nie darauf, Gefühle zu haben (wie ich Ihnen schon erzählte), nur Zärtlichkeit. Die größte Freundschaft würde sich für mich einzig und allein in großer Zärtlichkeit ausdrücken. Und Zärtlichkeit bringt immer ein Verlangen zu lieblosen mit sich, nämlich das Verlangen nach einem Kuß... nach einer Umarmung... kurz und gut das Verlangen, zu besitzen!” (Sá-Carneiro 1997: 59).

19 “[...] wäre es für mich unerlässlich, erst denjenigen zu besitzen, den ich hochschätze, sei dies Frau oder Mann. Aber einen Menschen unseres eigenen Geschlechtes können wir nicht besitzen” (Sá-Carneiro 1997: 59).

20 “Ach! was würde ich dafür geben, mit der schönen Dame zu tauschen, die dort fährt... Schön sein, schön sein!... Goldblond durchs Leben zu gehen... Ein Edelknabe des Lebens zu sein... Gibt es einen höheren Triumph?” (Sá-Carneiro 1997: 54).

Com efeito sua carne de forma alguma me repugnava numa sensação de enjoô – a sua carne me repugnava numa sensação de monstruosidade, de *desconhecido*: eu tinha nojo do seu corpo como tinha nojo dos epiléticos, dos loucos [...]. (Sá-Carneiro 1998: 99, kursiv im Original)²¹

Der homosexuelle Liebesakt – obwohl indirekt erlebt – wird durch Lúcio Narration durchweg negativ konnotiert und in den Bereich der Pathologie gerückt (Pinheiro 2011: 197). Als Lúcio von Martas Beziehung mit einem weiteren Freund Ricardos erfährt, scheint er die Nähe der männlichen Körper, die Marta berührt haben, förmlich zu spüren: “[...] era como se, em beijos monstruosos, eu possuísse também todos os corpos masculinos que resvalavam pelo seu” (Sá-Carneiro 1998: 96).²²

Zu welcher Wendung kommt es jedoch am Ende des Geschehens? Die Verwandlung des toten Körpers von Marta in den Körper Ricardos und das unerklärliche Verschwinden Martas erlaubt die Lesart, dass es sich hier nicht um einen Mord handelt, sondern vielmehr um einen Selbstmord. Das heißt, Martas materielle Existenz in der fiktionalen Welt wird in Zweifel gezogen. Es wird suggeriert, dass sie niemals existiert, sondern lediglich eine Facette Ricardos dargestellt habe, also eines Transvestiten oder gar Transsexuellen. Auch hier kann in gewissem Sinne wieder von unzuverlässigem Erzählen gesprochen werden, da der Ich-Erzähler den Leser nicht darüber aufklärt, dass es sich bei Ricardo und Marta um ein und dieselbe Person handelt. Untersucht man aber im Rückblick, wie Lúcio Marta darstellt, so entdeckt man, dass es durchaus schon vor Ricardos Selbstmord einige Anzeichen dafür gibt, dass Marta keine eigenständige Figur ist.²³ Als Ricardo Lúcio auf die Wange küsst, scheint er

21 “In der Tat erregte ihr Fleisch in mir keineswegs Übelkeit – es war eher eine Empfindung des Abartigen, des *Unbekannten*: Mich ekelte ihr Körper an, wie mich auch Epileptiker, Zauberer [...] immer anwiderten” (Sá-Carneiro 1997: 109, kursiv im Original).

22 “[...] dann war es mir tatsächlich, als ob ich in diesen monströsen Küssen auch all die Leiber besäße, die je über den ihren hinweggeglitten waren” (Sá-Carneiro 1997: 105).

23 Beispielsweise gelingt es Lúcio nicht, etwas über ihre Vergangenheit in Erfahrung zu bringen: “Coisa alguma sabia dela – a ponto que às vezes chegava a duvidar da sua existência” (Sá-Carneiro 1998: 68) [“Ich wusste nichts von ihr – bis zu dem Punkt, daß ich an ihrer Existenz zu zweifeln begann.” Sá-Carneiro 1997: 75]. Ebenso wenig darüber, was sie den ganzen Tag über macht: “Marta parecia não viver quando estava longe de mim” (Sá-Carneiro 1998: 82) [“Marta schien nicht zu leben, wenn sie nicht bei mir war.” Sá-Carneiro 1997: 91]. Auch kann sich Lúcio ihre Gesichtszüge nicht ins Gedächtnis rufen, weil stattdessen Ricardos Gesicht vor seinem inneren Auge erscheint: “[Q]uerendo-as (as feições de Marta) recordar por força, as únicas que con-

die Identität von Marta und Ricardo zu ahnen: “*O beijo de Ricardo fora igual, exatamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante*” (Sá-Carneiro 1998: 87, kursiv im Original).²⁴

Was bedeutet dies alles aber für Lúcius eigene sexuelle Identität? Der Schluss, es handle sich hier wie bei Nazarian um einen Protagonisten, der seine Homosexualität so vollständig verleugnet, dass er in Wahnsinn verfällt, liegt auf der Hand. Es wirkt nun so, als handle die gesamte Erzählung von Lúcius direkter homosexueller Beziehung zum Transvestiten Ricardo, die er sich selbst nicht eingestehen konnte und daher die Figur der Marta als Alibi erfinden musste.²⁵ Am Ende gesteht er sogar ein, dass er nach Ricardos Selbstmord wegen einer “*febre cerebral*” [Hirnfieber] (Sá-Carneiro 1998: 126) in Behandlung war.

Wenn wir nun die letzte Frage wieder aufgreifen, welche Aussagen aus dem Text über die Gesellschaft abgeleitet werden können, so ist zunächst festzuhalten, dass der gesellschaftliche Diskurs auch bei Sá-Carneiro nicht direkt angesprochen wird. Jedoch ist die Handlung deutlicher zeitlich und örtlich verankert als die von *Feriado de mim mesmo*. Sie fällt in die Jahre 1895 bis 1899, Handlungsorte sind Paris und Lissabon. Im damaligen Paris war zwar ein ‘Queering’ der Sexualmoral in der Künstlerszene und in Nachtlokalen möglich und wird auch in Sá-Carneiros Novelle beschrieben, bei Tageslicht in Lissabon wurde ein von der Norm abweichendes Sexualver-

seguiu suscitar em imagem, eram as de Ricardo” (Sá-Carneiro 1998: 83) [“Und wenn ich sie (Martas Gesichtszüge) mir manchmal gewaltsam in Erinnerung rufen wollte, erreichte ich lediglich, daß mir Ricardos Züge erschienen.” Sá-Carneiro 1997: 91]. Am deutlichsten wird ihre Materialität jedoch in der Szene in Zweifel gezogen, in der alle zusammen dem Klavierspiel eines Freundes lauschen und Lúcio beobachtet, wie sich Martas Gestalt im Sessel auflöst: “[E]u vi – sim, na realidade vi! – a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até que desapareceu por completo. *Em face dos meus olhos abismados eu só tinha agora o fauteuil vazio*” (Sá-Carneiro 1998: 66–67, kursiv im Original) [“[S]ah ich – ja, ich sah es tatsächlich! – wie Martas Gestalt zerfloß, sich ins Helle abtönte, langsam, Ton um Ton, bis sie vollkommen verschwunden war. *Vor meinen entsetzten Augen gab es jetzt nur noch einen leeren Sessel*” Sá-Carneiro 1997: 73, kursiv im Original]. Häufig ist auch die Bezeichnung Martas als ‘mistério’ [Mysterium].

24 “Ricardos Kuss war gleich, vollkommen gleich, er besaß dieselbe Färbung, er verwirrte mich genauso wie die Küsse meiner Geliebten” (Sá-Carneiro 1997: 96, kursiv im Original).

25 Bladh (2007) analysiert die Dreiecksbeziehung zwischen Ricardo, Marta und Lúcio überzeugend mithilfe von Eve Kosofsky Sedgwick’s semiotischem ‘Queer Reading’ (nach *Between Men*, 1985), das von einem fließenden Übergang zwischen Homosexualität und Homosexualität ausgeht. Danach komme Marta kein Subjekt, sondern nur ein Objektstatus in der Dreiecksbeziehung zu, in der sie als Alibi für die transgressive Beziehung zwischen den Männern fungiert.

halten jedoch durch den damaligen Wissenschaftsdiskurs als Pathologie gebrandmarkt. 1912, das heißt zwei Jahre vor der Publikation von *A confissão de Lúcio* wurden homosexuelle Handlungen per Gesetz für strafbar erklärt (Pinheiro 2011: 198), und vor diesem Horizont muss Sá-Carneiros Novelle gelesen werden.

5. Fazit

Es wurde deutlich, dass die beiden Werke eine ganze Reihe von Ähnlichkeiten verbindet. Erzähltechnisch sind sie miteinander vergleichbar, weil sie – wenn auch auf leicht unterschiedliche Weise – mit einem unzuverlässigen Erzähler arbeiten, der dem Leser etwas ganz Wesentliches für das Verständnis der Geschichte bis zum Schluss verschweigt, um dann eine zweite Lektüre einzufordern, die die gesamte Handlung neu bewertet.

Inhaltlich verbindet die Werke erstens, dass ihre Protagonisten zunächst einen anti-bürgerlichen Lebensstil verfolgen, dann aber in einen Zustand des Wahnsinns verfallen, der (möglicherweise) daher rührt, dass sie ihre Homosexualität verdrängen und verleugnen. Zweitens kommt es in beiden zu einer Doppelung oder Entzweiung des Ichs: bei Nazarian durch den Wahn Miguels, Thomas sei ein Teil seiner selbst, das heißt eine Abspaltung seines Unterbewusstseins; und bei Sá-Carneiro durch den Wahn Lúcios, bei Marta und Ricardo handle es sich um zwei verschiedene Personen. Und zu guter Letzt lösen beide Autoren den Konflikt durch den Tod des Geliebten. Bei Nazarian ermordet der Protagonist seinen Lebensgefährten und bei Sá-Carneiro begeht der Freund des Protagonisten Selbstmord.

Angesichts all dieser Parallelen drängt sich der Verdacht auf, Nazarian habe sich an Sá-Carneiros Novelle und anderen Werken ähnlicher Machart inspiriert. Beispielsweise tauchen einige der hier erwähnten Elemente (wie die Kunst des Verbergens, Persönlichkeitsstörung und Mord) neben anderen hier nicht ausgeführten Aspekten (Spiegelmotiv, Narzissmus) auch in Wildes paradigmatischem *Dorian Gray* auf. Da jedoch die gesellschaftliche Diskriminierung Homosexueller in heutiger Zeit nicht mehr im selben Maß gegeben ist, büßt Nazarians Roman eine Bedeutungsebene ein, die er durch eine irritierende, erklärungsbedürftige Leere ersetzt. Und vielleicht ist es gerade diese Leerstelle, die den Roman so lesenswert macht, zum einen, weil sie eine höchst vergnügliche Spannung erzeugt, und zum an-

deren, weil sie uns vor Augen führt, dass 'literatura gay' heute auch ohne problematisierende Identitätsentwürfe auskommt.

Literaturverzeichnis

- BLADH, Lucy (2007): "Confissão Queer: Uma análise queer da Confissão de Lúcio de Mário de Sá-Carneiro" [Working paper der Universität Stockholm]. ><http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:199163/FULLTEXT01.pdf>< (20.06.2013).
- KLENGEL, Susanne (2010): "Laudatio für Guadalupe Nettel". In: *Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft Berlin und Mainz* 19. Berlin: Aufbau-Verlag, 21–25.
- (2013): "'Untiefe' als Denkfigur in Guadalupe Nettels Roman *El Huésped*". In: Bolte, Rike/Klengel, Susanne (Hg.): *Sondierungen: Lateinamerikanische Literaturen im 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Vervuert (im Druck).
- KRAß, Andreas (2003): "Queer Studies – eine Einführung". In: Ders. (Hg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7–28.
- LUZ, Alexander Rezende (2010): *Identidade e alteridade em 'A confissão de Lúcio' de Mário de Sá-Carneiro*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Letras e Linguística.
- MARTINS, Fernando Cabral (1998): "Os vasos comunicantes". In: Sá-Carneiro, Mário de: *A confissão de Lúcio*. Hg. Fernando Cabral Martins. Lissabon: Assírio & Alvim, 133–142 [Erstveröff. 1914].
- MEYERS, Jeffrey (1977): *Homosexuality and Literature 1890-1930*. London: Athlone Press.
- NAZARIAN, Santiago (2005): *Feriado de mim mesmo*. São Paulo: Planeta do Brasil.
- PINHEIRO, Teresa (2011): "Repräsentation von Sexualität in *A confissão de Lúcio* von Mário de Sá-Carneiro". In: Thorau, Henry/Brandenberger, Tobias (Hg.): *Corpo a corpo. Körper, Geschlecht, Sexualität in der Lusophonie*. Berlin: tranvía, 189–201.
- PRUDÊNCIO, Vasco (2007): *Auto- e Hetero-Representação em 'A confissão de Lúcio', de Mário de Sá-Carneiro*. Magisterarbeit. Faro: Universidade do Algarve, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.
- RÖSSNER, Michael (2007): "Hybridität als 'Anti-Macondismo': Paradigmenwechsel in der lateinamerikanischen Literatur der Jahrtausendwende?" In: Toro, Alfonso de/Sieber, Cornelia/Gronemann, Claudia/Ceballos, René (Hg.): *Estrategias de la hibridez en América Latina. Del descubrimiento al siglo XXI*. Frankfurt am Main/Bern/New York u. a.: Peter Lang, 395–407.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (1997): *Lucios Geständnis*. Übs. Orlando Grossegeesse. München: DTV.
- (1998): *A confissão de Lúcio*. Hg. Fernando Cabral Martins. Lissabon: Assírio & Alvim [Erstveröff. 1914].
- THORAU, Henry (2011): "Vida e morte agrestina. Anmerkungen zu Newton Morenos *Agreste*". In: Ders./Brandenberger, Tobias (Hg.): *Corpo a corpo. Körper, Geschlecht, Sexualität in der Lusophonie*. Berlin: tranvía, 137–153.

Im langen Schatten des Herrn Graumann. Selbstreferenzialität und Parodie des post- modernen Schreibens bei Fernando Monteiro

Dania Schüürmann

*Literatura. Imagens.[...] Filmes, palavras*¹
(Monteiro 2000: 113)

Zu Beginn des Jahres 2011 wurde auf dem Blog des Kulturinstituts Instituto Moreira Salles (IMS) eine Debatte zwischen den Literaturwissenschaftlern Beatriz Resende und Alcir Pécora online gestellt, die wichtige Fragen zur zeitgenössischen brasilianischen Literatur berührte und die auch im Rahmen dieses Beitrags untersucht werden sollen.² Dabei wurde deutlich, dass die beiden Wissenschaftler einen sehr unterschiedlichen Standpunkt vertreten: Beatriz Resende hält die neue Literatur für lesenswert und kritikwürdig; sie zeichne sich durch 'Fruchtbarkeit, Vielfältigkeit, Qualität' aus. Dagegen meint Pécora: Nichts Relevantes würde heute mehr geschrieben, weder in Brasilien, noch in der Welt überhaupt. Die Literatur, der fiktionale Diskurs im Allgemeinen befinde sich in einer Krise, denn alles werde bereits von Narrativen durchdrungen, nichts Spezifisches sei der Literatur geblieben. Schlimmer noch: Auch die Literaturkritik sei in einem miserablen Zustand, ein Spielball des Marktes oder schlichtweg Ausdruck fehlender Überzeugungen. Die besten Texte seien noch diejenigen, so Pécora weiter, die zu-

1 "Literatura. Imagens. [...] Filmes, palavras. Quando se quer recordar um tornozelo em repouso, sua forma na cama, de que adianta pedir piedade ao tempo que diluiu seu contorno, empalideceu a cor, e se prepara para deletar o arquivo do ontem, as imagens tremidas, os detalhes que somem?" (Monteiro 2000: 113) ["Literatur. Bilder. [...] Filme, Wörter. Wenn man einen ruhenden Knöchel erinnern will, seine Form auf dem Bett, was bringt es die Zeit um Nachsicht zu bitten, die seine Kontur verwischte, seine Farbe verblassen ließ, und sich vorbereitet, das Archiv von gestern zu löschen, die zitternden Bilder, die verschwindenden Details?"]. Alle Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Dania Schüürmann. Über den zeitlichen Aspekt intermedialer Ästhetik wird im Laufe des Artikels noch reflektiert werden.

2 ><http://blogdoims.uol.com.br/ims/ficcaocompadriocastiasbeatrizrezendecalcirpecora/>< (30.04.2012).

mindest einen Weg fänden, die Krise der Literatur zu reflektieren und zudem literarisch-technische Fertigkeiten aufwiesen, also ein handwerkliches Können im Umgang mit Sprache zeigten. Wenn die Kritik Pécoras von der Erkenntnis einer inflationären allgegenwärtigen Narrativität ausgeht, ist hier unweigerlich auch an eine intermediale Auseinandersetzung zu denken, also an die Einbettung der Literatur in einen vielfältigen medialen Kontext. Was vermag die Literatur in Zeiten einer solchen medialen Konkurrenz und Allgegenwart narrativer und fiktionaler Diskurse?

Um diese grundsätzliche Frage nach der Fiktion geht es auch im Roman *O grau Graumann* von Fernando Monteiro aus dem Jahr 2002, der im folgenden Beitrag für eine Eruierung möglicher Tendenzen, Potenziale und Dilemmata der zeitgenössischen (brasilianischen) Literatur ausgewählt wurde. Die seit den 1970er Jahren stetig wachsende Publikationsliste des 1949 in Recife geborenen Autors umfasst neben Lyrik, Theaterstücken und Romanen auch Filme und journalistische Arbeiten. Auffallend ist, dass pessimistische Diagnosen bezüglich der Zukunft der Gattung des Romans sein ganzes Werk durchziehen. In selbstreferenziellen Verweisen schreibt Fernando Monteiro zum Beispiel in seinen Romanen über die 'Künstlichkeit der Literatur' im Allgemeinen (Monteiro 2001: 15). In einem Beitrag vom 26.01.2011 im *Jornal do Commercio* aus Recife spricht er schließlich vom Roman als 'Krebs der Literatur' und behauptet, sich seit 2009 nur noch der Poesie zu widmen, die er als 'gegen den Markt' und seine Kommerzlogik gerichtet charakterisiert.³ Die Kritik an der zeitgenössischen Literatur wird hier also gattungsspezifisch formuliert. Zudem scheint das Gegensatzpaar eines 'natürlichen Ausdrucks' gegenüber einer attestierten 'Artifizialität' eine zentrale Rolle zu spielen. Letztere ist natürlich das definitorische Merkmal einer postmodernen Literatur par excellence.⁴ Dem Schreiben von Literatur wird dabei immer wieder das filmische Schaffen gegenübergestellt – mal explizit, mal implizit. In diesen

3 ><http://www.recantodasletras.com.br/artigos/2756316>< (23.09.2011)

4 "In general terms [postmodernism] takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement. It is rather like saying something whilst at the same time putting inverted commas around what is being said" (Hutcheon 1989: 1). Das Ziel einer solchen selbstreferenziellen 'Artifizialität' ist das Sichtbarmachen und Reflektieren repräsentierender Verfahren: "Postmodern texts paradoxically point to the opaque nature of their representational strategies and at the same time to their complicity with the notion of the transparency of representation – a complicity shared, of course, by anyone who pretends even to describe their 'dedoxifying' tactics" (Hutcheon 1989: 18). In diesem letzten Zitat deutet sich eine unmittelbare

Bemerkungen Monteiros spitzt sich die Diagnose von Pécora gewissermaßen zu: Gilt die Krise der Literatur für alle Gattungen gleichermaßen oder nur und vor allem für den Roman? Welche Rolle spielt die 'Natürlichkeit' oder Übereinstimmung fiktionaler Diskurse mit Realitäten und welche Realitäten sind das überhaupt? Wenn alles in einem postmodernen Sinne künstlich konstruiert ist, wieso ist ein Unbehagen mit dieser Künstlichkeit trotzdem vorhanden? Spielen hier auch intermediale Beziehungen und Verweise eine Rolle? Wenn außerdem Alcir Pécora wie bereits erwähnt die Krise der Literatur feststellt, dann immer auch im Rückblick auf und im Vergleich mit einem 19. Jahrhundert der großen Romane, des Romanesken schlechthin, wie im Verlauf des Gesprächs deutlich wird. Heute stehe die Literatur dagegen in ihrer Autonomie bedroht da: Auch andere Medien hätten narrative Verfahren, erzählten, aber vielleicht anders? An die Frage nach einer 'neuen' Literatur und die mögliche Kritik an einer solchen schließt sich also fast unweigerlich die Frage nach einer intermedialen Ästhetik an. Diese Beobachtungen zu einer postmodernen Literatur sind an und für sich nicht neu; doch Pécora weigert sich, sie damit in einem literaturkritischen Sinne auch positiv anzuerkennen. Welche Berechtigung hat die Literatur als Kunst im Vergleich zu anderen Künsten? Was macht die Literatur überhaupt zur Kunst? Es geht wesentlich um literaturkritische Parameter.

Als Literaturkritiker hat sich Fernando Monteiro deutlich geäußert – aber wie verhält es sich mit seinem Schaffen, seinem Werk, wie setzt er selbst die hier geübte Kritik am Roman um? In seinem eigenen Roman *O grau Graumann* thematisiert er die Wirren um einen Nobelpreis für Literatur, der an einen gewissen Lúcio Graumann verliehen wird.⁵ Der Journalist

Betroffenheit postmodernen Denkens auch für die Literaturwissenschaft und -kritik an, die hier im Weiteren noch zur Debatte stehen wird.

5 Im Namen der Romanfigur Lúcio Graumann ist der erste intertextuelle Verweis auf den Roman *Fables Feuer* von Nabokov (1962) enthalten, der sich auch in der Thematik und Struktur des Romans von Monteiro fortsetzen wird. Bei Nabokov ist ein gewisser Gradus oder auch John Grey eine bestimmende, aber mysteriöse Figur, die sich auch wegen der verschiedenen Ebenen der Fiktionalität, die der Roman verhandelt, nicht eindeutig festmachen lässt. "Jakob Gradus nannte sich abwechselnd Jack Degree oder Jacques de Grey oder James de Grey und erscheint in polizeilichen Strafregistern auch als Ravus, Ravenstone und d'Argus" (Nabokov 2008: 86). Im Titel des Romans von Monteiro *O grau Graumann* werden beide auch bei Nabokov betonten Bedeutungen des Namens wiedergegeben: 'Grad' und 'Grau'. Auch bei Monteiro geht es wesentlich um die Frage nach der Fiktionalität. Ein Autor namens Graumann – Shade bei Nabokov – wird durch einen zweiten Mann namens Portela – Kinbote bei Nabokov – be-

Mauro Portela, selbst mit literarischen Ambitionen, wird von Graumann für ein exklusives Interview ausgewählt und muss sich dafür aus São Paulo auf den Weg nach Recife machen. Dort trifft er schließlich einen sterbenskranken Graumann an, der sich um jeden Preis vor den Medien verstecken will.⁶ Graumann und Portela kennen sich aus früheren Zeiten. Anfangs zeigt sich Portela sichtlich genervt von den Attitüden Graumanns; er ist zynisch und frustriert. Außerdem glaubt er, Graumann habe an seinen eigenen literarischen Versuchen Plagiat verübt. Allmählich jedoch, im Verlauf des Romans, nähern sich die beiden Männer an, fast scheinen sie einander zum Alter Ego zu werden.

Die Abfolge der Ereignisse dieser ersten Erzählebene des Romans orientiert sich an den Städten, durch die der Journalist Mauro Portela reist: von São Paulo nach Recife und zurück. Blicken wir auf das Gesamtœuvre Monteiros, dann fällt auf, dass das imaginäre Universum seiner Texte ein urbanes ist, das sich immer um Städte herum bewegt: Lissabon, São Paulo, Recife, Kairo. Durch die Nennung der Stadtteil- und Straßennamen werden 'Orte' evoziert und so entsteht ein sprachlich-geografischer Kosmos. Dieses Verfahren berührt bereits eine Frage der Bildlichkeit und Me-

obachtet und belagert, der selbst schreibt und Alter Ego zu sein scheint. In der Mitte beider Romane steht ein Gedicht von Graumann bzw. von Shade. Soviel muss an dieser Stelle summarisch zu den intertextuellen Bezügen gesagt sein, die noch zahlreicher sind. Es bleibt aber bei intertextuellen Verweisen bzw. es erfolgt durch die Adaption bestimmter Strukturen Nabokovs durch Monteiro kein Kommentar des Ersteren durch den Letzteren. Die exzessive Intertextualität ist eventuell als eine Parodie auf den postmodernen Roman an sich zu verstehen, der durch seine intertextuellen Verweise die Selbstreferenzialität auf die Spitze treibt: Literatur verweist auf andere Literatur, und der ewige Verweischarakter offenbart die Konstruiertheit literarischer Texte. In der postmodernen Textualität verschwindet der Autor, das Subjekt Autor hinter der Vielzahl an Verweisen. Der 'Tod des Autors' in der postmodernen Literatur ist mit dem Tod Graumanns konkret fiktional umgesetzt.

- 6 Hierin mag eine Anspielung auf den (realen) Autor Thomas Pynchon liegen, der auch in einem anderen Zusammenhang für einen Vergleich interessant sein könnte. In Pynchons Roman *Gegen den Tag* (2008) spielt die Metapher des Lichts eine bedeutende Rolle: Das Licht in Zusammenhang mit technischen Verfahren wie der Fotografie aber auch dem Film und die vielfältigen metaphorischen Semantiken, die dem Licht verbunden sind. Das Grau ist hierbei eine Farbe zwischen Tag und Nacht, die auch bei Pynchon für die Charakterisierung von Personen eingesetzt wird (siehe etwa "So waren Scarsdale und Edwarda fast jeden Tag zusammen, obwohl sie ihr Leben so gut wie gar nicht aufeinander abgestimmt hatten und jeweils ihre eigene, unzulängliche Stadt bewohnten, wie sich nur teilweise überlappende Schichten in einem neuen Farbdruckverfahren, die von Scarsdale in Grautönen, die von Edwarda malvenfarben" (Pynchon 2008: 243, vgl. auch Fußnote 5).

dialität. Der Flughafen als 'locus exemplaris' der Postmoderne steht für keine klaren Bilder von Orten, sondern für einen ungewissen Zwischenraum. Er ist nicht nur in diesem Roman, sondern auch in anderen Texten Monteiros als zentraler Handlungsort zu finden. Was der Bahnhof für die Moderne war – als Motiv in Literatur und Film – scheint der Flughafen für die Postmoderne darzustellen.⁷ Die Bewegungen zwischen Räumen, die Schwellen zwischen den Räumen sind Strukturelemente des Romans von Monteiro. Trotz der Bewegung herrschen letztlich aber stets auch ein Ennui, Langeweile und Überdruß vor, ganz ähnlich wie an Flughäfen. Auch Mauro Portela ist mit seinem Zynismus eine in diesem Sinne gelangweilte und desillusionierte Figur der Postmoderne. Die räumliche Bewegung auf der ersten Erzählebene des Romans wird dabei durch ständige Intertexte und Exkurse begleitet, die sich auf Fernsehberichte und Zeitungsartikel beziehen.

So wird auf einer zweiten Ebene die Geschichte eines Ehepaars erzählt, das seine Tochter verloren hat. Über das Unglück der Tochter sieht Mauro Portela einen Fernsehbericht. Am Ende des Romans wird schließlich deutlich, dass auch Graumann und seine Ex-Frau eine Tochter verloren hatten.⁸ Ein zweiter Intertext betrifft einen Artikel José Veríssimos über seinen Freund Machado de Assis, der tatsächlich publiziert wurde, also ein nicht-fiktionales historisches Dokument darstellt. Die Parallele der Männerfreundschaften zwischen Veríssimo und Machado sowie Por-

7 "Herrschte nicht an solchen Orten, an denen sich Tausende von individuellen Reisewegen kreuzten, noch etwas von dem unangreifbaren Charme der ungenutzten Flächen und der offenen Baustellen, der Bahnhöfe und Wartesäle, in denen die Schritte sich verlieren, all dieser Orte zufälliger Begegnung, an denen man noch flüchtig die Möglichkeit von Abenteuer spürt, das Gefühl, dass man die Dinge nur 'kommen lassen' muss?" (Augé 2010: 12). Vgl. mit Monteiro (2000: 147): "Pode ser o longo atraso da partida de um voo, que nos tenha feito penetrar, forçadamente, na noite artificial de um aeroporto – espaço aberto ao amor e ao crime, ao roubo e, claro, às boas-vindas e às despedidas. Uma noite, uma madrugada num aeroporto podem nos fazer descer a círculos que você não imagina...num sentido até físico, real, não imaginativo." ["Es kann die lange Verspätung eines Abflugs sein, die uns dazu zwingt, in die künstliche Nacht eines Flughafens einzudringen – ein Raum, der Liebe und dem Verbrechen, dem Raub zugänglich und natürlich den Willkommen und den Abschieden. Eine Nacht, ein früher Morgen an einem Flughafen können uns dazu bringen, in Kreise hinabzusteigen, die du dir nicht vorstellen kannst, ... in einem fast physischen Sinne, real, nicht-imaginär."]. Vgl. auch spezifischer zum Flughafen als Topos der Literatur: Schaberg 2011.

8 Auch in Nabokovs *Fables Fener* hat der Dichter John Shade, zusammen mit seiner Frau, seine Tochter Hazel verloren.

tela und Graumann – wie auch Shade und Kinbote bei Nabokov – wird hierbei im Verlauf des Romans immer deutlicher. Die Freundespaare sind allesamt dadurch geprägt, dass sich Schriftsteller in der Freundschaft zusammengefunden haben und jeweils einer der beiden Freunde über den anderen schreibend an die Nachwelt berichtet. Es geht also auch hier um Fragen der Fiktionalität und Identität.

Eine dritte Erzählebene ist ein langes Gedicht über den mongolischen Herrscher Kublai Khan. Graumann hat dieses Epos verfasst und Portela entdeckt das Manuskript.⁹ Hier wird auf einer lyrischen Ebene von der 'Bildung' Kublai Khans, seiner erlangten Lebensweisheit, aber auch seiner Resignation berichtet, die mit dem Tod endet. Dies stellt wiederum eine Parallele zum fiktiven Autor des Gedichts und Protagonisten Graumann dar, der ernsthaft erkrankt dem Tod ins Auge blickt. Die unterschiedlichen Erzählebenen sind allein durch Assoziationsketten miteinander verbunden. So verweist der Name des Motels, in dem Mauro Portela mit einer Prostituierten seine letzte Nacht in São Paulo verbringt, auf die Mongolei: 'Xanadu' lässt ihn an Genghis Khan denken, noch bevor er das Epos Graumanns in die Hände bekommen hat.¹⁰

9 Hier wird intertextuell auf Italo Calvinos Roman *Die unsichtbaren Städte* verwiesen, in dem Marco Polo dem Kublai Khan von (imaginären) Reisen berichtet (vgl. auch Fußnote 10). Jedes Kapitel trägt den Namen einer Stadt – so wie in *O grau Graumann* auch, wobei es sich bei letzterem um real existierende Städte und Regionen, etwa São Paulo und Recife, handelt. Im Allgemeinen kann das imaginäre Universum Monteiros anhand von Städten beschrieben werden. Die Bedeutung des regionalen, lokalen Elements verschwindet, ganz im Gegensatz zu dem zunehmenden Interesse an archaisch-mythischen Regionen der Welt wie etwa dem alten Ägypten und Timbuktu. Hier sind auch frappierende Ähnlichkeiten zum Werk Alberto Mussas festzustellen (siehe Kapitel 'Timbuktu' im Band *Elegbara* von Mussa und im Roman *A múmia do rosto dourado do Rio de Janeiro* von Monteiro). Auf eine solche Tendenz der Internationalisierung wird auch im hier vorgelegten Band wiederholt verwiesen. Bei Monteiro mag man von einem Widerspruch sprechen: auf der einen Seite der Flughafen als Zwischenort, als Nicht-Ort nach Marc Augé, als solcher ein 'locus exemplaris' der Texte Monteiros, auf der anderen Seite fremde, exotische Orte mit all ihren spezifischen Charakteristika. Dieser Widerspruch deutet aber vielleicht letztlich nur auf dasselbe Unbehagen einer postmodernen Kondition hin, in der sowohl der Nicht-Ort als auch der exotisch-imaginäre Ort in höchstem Maße fiktional-künstlich zu sein scheinen.

10 Der Name Xanadu stammt aus den Reiseberichten des Marco Polo über Genghis Khan, dessen Sommerresidenz so benannt ist. Der englische romantische Dichter Samuel Taylor Coleridge nutzt das Wort in seinem Epos *Kubla Khan: or A Vision in a Dream* (1816) als Inbegriff für eine imaginäre Schatzkammer, ein Schloss voller Reichtümer. Orson Welles wiederum benennt die Schlossresidenz seines Protagonis-

Letztlich fließen jedoch alle Erzählebenen in ihrem Bezug auf das Leben des schweigsamen Graumann zusammen, mit dessen Tod die Romanhandlung endet.

Neben den männlichen Protagonisten Graumann und Portela treten im Roman auch weibliche Figuren auf. Die beiden Frauen Raissa und Márcia sind oder waren Prostituierte. Márcia gegenüber empfindet Graumann eine platonische Liebe, während Portela auf der Suche nach Raissa ist, in die er sich verliebt hat. Das Milieu der Prostitution steht hierbei für das Regiment von etwas Scheinbarem, für den irreführenden Schein, den Monteiro strategisch inszeniert. Seine intertextuellen und intermedialen Verweise sowie selbstreferenziellen Kommentare stehen in engem Zusammenhang mit seiner Kritik an diesem Schein. “Você ainda se engana com putas?”¹¹ lautet die provokante Kernfrage der Erzählung. Die Kritik am Schein wird nicht nur bei der Thematik der Prostitution¹² besonders deutlich, sondern auch bei der Diskussion über Original und Kopie bzw. Plagiat, das Portela dem Nobelpreisgewinner Graumann vorwirft, sowie bei der kritischen Hintergrundbetrachtung der in den Fernsehnachrichten oberflächlich resümierten menschlichen Schicksale. Auf der thematischen Ebene finden sich also zahlreiche Reflexionen zum ‘schönen Schein’. Auf einer weiteren Ebene jedoch geraten diese Überlegungen zu selbstreferenziellen Kommentaren, wie die nachfolgenden Zitate zeigen:

Todas as frases – ou quase todas – querem significar não alguma coisa propriamente oculta (e muitas o querem), mas elas se lançam na zona escura da banalidade, pequenas setas envenenadas ou não, que nós, os pigmeus da

ten im Film *Citizen Kane* (1941) Xanadu. Auch in diesem Film steht das Schloss für Prunk, Dekadenz, riesige Sammlungen an Objekten und für imaginäre Welten, in denen Kane sich zunehmend verliert. Überdies wurde ein Hypertext-Projekt aus dem Jahr 1960 Xanadu benannt, das die Idee einer universalen Bibliothek mit zahllosen miteinander verknüpften Dokumenten verfolgte. Etwas ähnliches ist das Œuvre von Graumann, eine Art ‘Schattentext’ unendlicher Verweise. Xanadu wäre dann der Versuch, aus der ‘Realität’ in ein eigenes imaginäres Universum zu flüchten, hier in der literarischen Form der Lyrik. Im Kontext des Buches von Monteiro ist so ein Versuch aber natürlich letztlich obsolet, denn eine ‘Realität’ als Gegensatz zu einer ‘Fiktion’ ist überhaupt nicht mehr auszumachen.

11 “Lässt du dich immer noch von Huren täuschen?”

12 Portela ist besessen von Raissa, einer Prostituierten, deren ‘echten’ Namen er ebenso wenig kennt wie ihre ‘wahren’ Gefühle. Er weiß, dass er nichts ‘Wahres’ über sie weiß, kann sich aber dennoch nicht von seinen Gefühlen für sie lösen. Dieses Leiden am Schein beschreibt ein fundamentales Dilemma: die Sehnsucht nach dem ‘Echten’ bleibt trotz aller Apostrophen und Fiktionalität ein Grundmotiv des Textes.

floresta escura, zarabataremos contra as sombras a meia altura de nossas vidas, algo assim: soa bem, não? (Monteiro 2002: 19)¹³

Bem, sempre deixei o tempo passar. Entre outros, esse é o defeito que mais me aborrece (e que me trouxe mais arrependimentos). [...] o tempo não pára – alguém já disse essa originalidade absoluta? –, o tempo só pára apenas para confirmar a tautologia (“quando tudo acaba”), o tempo está aqui, a página 19 você já deixou para trás e pertence ao passado que é o tempo congelado, o poço de mel transformado em cone de gelo gelado. (Monteiro 2002: 19–20)¹⁴

Der Kommentar wird sofort durch Ironisierung gebrochen. Der einzige Moment der Harmonie, den Monteiro beschreibt, kann sprachlich bzw. in der “zona escura da banalidade” [obskuren Zone der Banalität] nicht zum Ausdruck gebracht werden. Warum kann er sprachlich nicht zum Ausdruck gebracht werden? Wie Monteiro im hier zweiten zitierten Textabschnitt erläutert, ist die Zeit, die zeitliche Dimension der Sprache und besonders der Schrift entscheidend. Die Zeit hält nicht an – auch wenn etwas aufgeschrieben wird. Im Moment des Ausdrucks ist es bereits vergangen. Hier schließt sich die Frage nach den Möglichkeiten des Films an, der andere mediale Verfahren der Vergegenwärtigung kennt. Doch Monteiro beschreibt Momente einer Gewissheit, einer empfundenen Wahrheit als generell uneinholbar im Ausdruck:

Por mais ênfase que se ponha na frase, por mais desênfase que se dê às pausas – nada poderia “passar” a natureza desses momentos em que você percebe qualquer coisa de absolutamente comum e digna da filosofia de taxistas paulistas (se você quiser), no que for que nos colhe em algo como “harmonia” apaziguada da certeza de estar vivo – e, depois, não mais estar. [...] [N]ó de “realidade” que aperta aquele da garganta estrangulada porque você percebe que, naquele centro secreto, as coisas se explicam pela inexistência (e não poderia ser de outro modo), não há o que fazer – nem deixar de fazer: simplesmente, tudo prossegue como um rio continua e não é o mesmo rio [...] (se você percebe que não pode, não deve, não há razão para esperar que

13 “Alle Sätze – oder fast alle – wollen nicht etwas tatsächlich Okkultes bedeuten (und viele wollen es), sondern werfen sich in die obskure Zone der Banalität, kleine vergiftete Pfeile oder nicht, die wir, Pygmäen des obskuren Waldes, gegen die Schatten auf der mittleren Höhe unseres Lebens schleudern, so etwas: das klingt gut, oder?”

14 “Also, ich habe immer die Zeit vorbeigehen lassen. Unter anderen ist dies meine Schwäche, die mich am meisten ärgert (und mir das meiste Bedauern gebracht hat). [...] die Zeit hält nicht an – hat jemand schon diese absolute Originalität von sich gegeben? –, die Zeit hält nur an, um die Tautologie zu bestätigen (“wenn alles aufgehört”), die Zeit ist hier, die Seite 19 hast du schon hinter dir gelassen und sie gehört der Vergangenheit an, welche die eingefrorene Zeit ist, der Honigbrunnen verwandelt in einen Zylinder aus gefrorenem Eis.”

o tempo possa se encurvar no ponto para o qual o espaço converge porque você o pensa no centro de todas as coisas que estão dispersas). Ufa! (Monteiro 2002: 183)¹⁵

Die Wiederholungen von “você percebe que” [du nimmst wahr, dass] deuten auf eine ausgemachte Kluft zwischen Wahrnehmung und Ausdruck: Ein passives Wahrnehmen, ‘perceber’, ist möglich, doch ein konkretes Handeln ebenso wenig wie eine Antwort, also ein sprachliches Handeln, ein Sagen. Gerade das Ineinanderfallen, die Harmonie von Welt und Ich, von Sein und Wahrnehmung, die Zeitlosigkeit kann dann von Sagen und Ausdruck nicht mehr eingefangen werden. Zugleich und konsequenterweise wird diese ihrerseits ja sprachlich bereits ausgedrückte Beobachtung von einem letzten ironischen “ufa!” aufgehoben.

Im ersten Satz des Zitats – “Por mais ênfase que se ponha na frase, por mais desênfase que se dê às pausas”¹⁶ – klingt das Aussprechen des Geschriebenen in Film oder Theater an. Dadurch wirkt das Geschriebene wie die Überlegung eines Regisseurs zu seinem Drehbuch. An anderer Stelle merkt der Erzähler an: “Num roteiro, corta-se para alguém que olha para alguém” (Monteiro 2002: 119).¹⁷ Referenzen wie diese, die an ein Drehbuch erinnern, treten wiederholt auf und betonen die Sprechpausen, hier als Verweis auf die Schuss/Gegenschuss-Montagetechnik. Auch die Gestik der Figuren spielt eine große Rolle, denn hier finden Gefühle und Gedanken Ausdruck, die Sprache nicht zu fassen vermag. Diese Reflexion über das Sagbare kann als Variation der Frage nach der Fiktionalität gelesen werden. So ist der Titel des Romans *O grau Graumann* als eine Referenz

15 “Egal wieviel Betonung dem Satz gegeben wird, egal wieviel Nicht-Betonung den Pausen gegeben wird – nichts könnte das Wesen dieser Momente ‘vermitteln’, in denen du irgendetwas absolut Gewöhnliches und der Philosophie von Taxifahrern aus São Paulo Würdiges (wenn du so möchtest) wahrnimmst, was es auch ist, was uns aufnimmt in etwas wie eine befriedete ‘Harmonie’ der Gewissheit am Leben zu sein – und es später nicht mehr zu sein. Knoten der ‘Realität’, die denjenigen mit strangulierter Kehle erstickt, denn du nimmst wahr, dass in jenem geheimen Zentrum sich die Dinge durch die Inexistenz erklären (und es könnte nicht anders sein), es gibt nichts zu tun – auch nichts zu unterlassen: Ganz einfach, alles geht weiter wie ein Fluss weiterfließt und es ist nicht derselbe Fluss [...] (wenn du wahrnimmst, dass du nicht kannst, nicht sollst, dass es keinen Grund gibt zu hoffen, die Zeit könnte sich zu dem Punkt neigen, zu dem der Raum konvergiert, denn du denkst ihn im Zentrum aller Dinge, die verstreut sind). Uff!”

16 “Egal wieviel Betonung dem Satz gegeben wird, egal wieviel Nicht-Betonung den Pausen gegeben wird.”

17 “In einem Drehbuch gibt es einen Schnitt zu jemandem, der jemand anderen ansieht.”

auf den Grad des Verschwimmens von Grenzen zwischen Realität und Fiktion zu verstehen: “naquele grau indeciso da consciência de estar dormindo e estar sonhando” (Monteiro 2002: 114).¹⁸ Ob Graumann nun ein Alter Ego Mauro Portelas darstellt, ob er eine nur geträumte Figur ist, welche die Beziehungen beider Protagonisten zueinander genau sind – diese Fragen bleiben aber letztlich doch offen. Die vorgeblich deutsche Abstammung Graumanns ist hierbei eine Persiflage auf detektivische Bestrebungen, seine Identität und Bedeutung für den Roman zu klären: “Você é mesmo parente de Eva Braun, pelo lado materno?” (Monteiro 2002: 41).¹⁹

In vergleichbarer Form finden sich die Spiegelungen und die Vielfalt von erzählerischen Ebenen und medialen Verfahren auch in den Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Es entsteht eine subjektive Welt, die sich nur aus der Perspektive eines Protagonisten konstituiert; Bildfolgen und Eindrücke, die subjektiv, aber zugleich medial und damit kollektiv inspiriert sind; der Bahnhof oder Flughafen als Raum der Bewegung; Referenz an die Stereotypie und Banalität von Sprache und Mimesis einer Realität; eine passive Haltung des Subjekts, etwa als Konsument (vgl. Schmelzer 2007). Eine solche ‘Handlungshemmung’ – das ist etwa auch das Manko des Mauro Portela. Kaum kann er sich aufraffen, das geplante Interview mit Lúcio Graumann durchzuführen. Als er schließlich mit diesem zusammentrifft, lässt er sich hauptsächlich durch die Ereignisse mitschwemmen, Ereignisse, die er kaum versteht. Ein radikal subjektives Erleben bedingt ein Bewusstsein von der Fiktionalität der Welt als solcher, die nur durch das einzelne Subjekt spezifisch wahrgenommen wird, nicht aber als Ganzes zugänglich wäre. In der postmodernen Schreibweise eines Fernando Monteiro wird diese Sicht mit einem hohen Grad an Selbstreflexivität durch Intertextualität und Intermedialität noch übersteigert, die auch dem Leser viel abverlangt. Zum ‘filmischen Schreiben’ als poetische Methode, den Rückgriffen auf die Modalitäten eines Drehbuchs, kommt ein intertextuelles Moment hinzu.²⁰ Zitate häufen sich im Roman.²¹ Eine Ästhetik des Verweisens auf ein Außerhalb

18 “[I]n jenem ungenauen Grad des Bewusstseins zwischen Schlafen und Träumen.”

19 “Bist du wirklich über deine Mutter mit Eva Braun verwandt?”

20 Das ‘filmische Schreiben’ bzw. das unterschiedliche Verfahren von Film und Literatur wird von Monteiro ausführlich in seinem Roman *Aspades, ETs, etc.* thematisiert (vgl. Monteiro 2000: 18, 31–32, 57, 58–59, 70–71, 92–93, 110, 115).

21 Als Zitate wurden hier angeführt: Calvino, Nabokov, José Veríssimo, Coleridge, Marco Polo. Des Weiteren wird explizit auf Ariano Suassuna, Henry Miller, Marguerite Yourcenar, William Faulkner, Hilda Hilst, Jorge Amado, Gilberto Freyre u. a. verwie-

des Textes, eine Ästhetik des Zitats verstärkt die Ambiguität und 'Künstlichkeit' des Gesagten. Künstlichkeit und Ambiguität werden bewusst durch textuelle Strategien hervorgerufen und ausgedrückt. Die 'artificialidade da literatura' wird also im Text selbst kritisch und zugleich parodierend angemerkt, und der Roman als 'Krebs der Literatur' wird in einer Schocktherapie mit einer solchen Künstlichkeit konfrontiert. Die Künstlichkeit wird auf der einen Seite bewusst hergestellt und in ihrer Exzessivität sichtbar und zugänglich gemacht für eine Reflexion; auf der anderen Seite bleibt ein Unbehagen bezüglich eben dieser Künstlichkeit bestehen – ein Widerspruch, um den dieser Text kreist und den er nicht aufzulösen vermag. Es kann somit von einer Parodie des postmodernen Schreibens gesprochen werden.

Doch der literaturkritische Kommentar zum Werk Fernando Monteiros ist hiermit nicht abgeschlossen. Es muss und soll, rückblickend auf Alcir Pécora, die Frage nach der Relevanz einer solchen postmodernen Literatur gestellt werden. Monteiro schreibt: "Ela dá de ombros (ombros bonitos). E esse 'dá de ombros' não é – com palavras – metade do que passa o belo dar de ombros de uma mulher com ombros bonitos" (Monteiro 2002: 90).²² Der Autor scheint hier in seinen literarischen Bemühungen zu kapitulieren. Die schönen Schultern einer Frau können ja niemals mit den Mitteln der Sprache dargestellt werden. Das Adjektiv 'schön' überwindet die sprachliche Herausforderung nicht. Solche ironischen Kapitulationen Monteiros häufen sich. Für mich bilden sie einen letztlich resignierten Hinweis auf das Scheitern des sprachlichen Vermögens. Ein 'filmisches Schreiben' ist allerdings in der Bewusstwerdung der Grenzen und Möglichkeiten sprachlichen Ausdrucks durchaus von Relevanz. Das Motto dieses Beitrags, ein Zitat aus einem Roman Monteiros – "Literatura. Imagens. [...] Filmes, palavras" (Monteiro 2000: 113) – besticht durch ungewöhnliche Zeichensetzung. Literatur und Bilder sind deutlich mit einem Punkt getrennt; Film und Wörter nur durch ein eher verhaltenes Komma. Diese Zeichensetzung könnte ein Hinweis auf die Möglichkeit der Literatur sein, sich einerseits klarer von den Bildern abzugrenzen, sich andererseits aber auch in ihrer Narrativität intermedial zu definieren. Literatur und Bilder sind hierbei positiver besetzt als Filme und Wörter, so als müsse

sen. Sicherlich sind längst nicht alle Intertexte hier in der gebührenden Genauigkeit ausgeführt worden.

22 "Sie zuckt mit den Schultern (schöne Schultern). Und dieses 'mit den Schultern zucken' ist nicht – mit Wörtern – eine Hälfte dessen, was passiert, wenn eine Frau mit schönen Schultern schön mit den Schultern zuckt."

die Literatur ohne die konventionellen 'Wörter' auskommen, eine neue Sprache finden, und der Film solle vor allem aus Bildern bzw. assoziativen Bilderfolgen bestehen.²³ Intermedialität als Methode der Literatur würde demnach ein Wiederaufleben des Paragone-Diskurses, des Wettstreits der Künste unter den heutigen medialen Bedingungen bedeuten.

Doch in diesem Wettstreit der Künste stellt sich erneut die Frage: Was ist Prosa, wie definiert sich der Roman? Inwiefern ist der Roman als Gattung noch möglich? Monteiro beklagt die Künstlichkeit der Literatur und schafft zugleich einen ganz und gar postmodernen Roman, der keine Einheit mehr darstellt, sondern seine Konstruktion, seine Künstlichkeit ausstellt, gerade auch durch seine strukturelle Gegenüberstellung von Prosa und Gedicht. Ein solches Verfahren der Selbstreferenzialität – die Schreibkunst referiert auf die eigene Kunst oder das eigene Handwerk, indem sie den konstruierten Charakter ihrer selbst betont – ist von Linda Hutcheon in *Narcissistic Narrative* als Metafiktion beschrieben worden.²⁴ Hutcheon will hierbei das Adjektiv 'narzisstisch' nicht negativ verstanden wissen, argumentiert jedoch im Bewusstsein der Frage nach der Relevanz einer rein selbstreferenziellen Literatur. Roland Barthes, wenn auch in den 1950er Jahren schreibend, also früher als eine Postmoderne konstatiert werden kann, hat einen Grund für Selbstreflexion und Referenzialität be-

23 "O Cinema – que não é escravo do realismo –, que nasceu de feiras para ser livre (embora logo tenha conhecido a prisão do berço, as correntes do ouro de Midas), por que não procura sua liberdade entre os deuses presos [...] Por que o Cinema não filma um rio? Um rio inteiro, um rio sem fim, um Amazonas que encontrasse o Tejo e se misturasse ao Nilo? Esse supergrande rio dos rios, fluindo em sua fuga, passando como um trem passa pela água escura dos túneis, esse rio não seria um sucesso de bilheteria? E por que o Cinema não se torna no próprio rio? [...] Por que o Cinema não se livra de nós?" ["Das Kino – das nicht der Sklave des Realismus ist –, das auf den Jahrmärkten geboren wurde, um frei zu sein (auch wenn es bald schon das Gefängnis der Wiege kennenlernte, die Ketten aus Gold von Midas), warum sucht es nicht seine Freiheit unter den gefangenen Göttern [...] Warum filmt das Kino nicht einen Fluss? Einen ganzen Fluss, einen endlosen Fluss, einen Amazonas, der den Tejo trifft und sich mit dem Nil vermischt? Dieser riesengroße Fluss der Flüsse, in seiner Flucht fließend, fließend wie ein Zug durch das dunkle Wasser der Tunnel fließt, dieser Fluss wäre doch ein Erfolg an den Kinokassen? Und warum wird das Kino nicht zu eben diesem Fluss? [...] Warum befreit sich das Kino nicht von uns?"] (Monteiro 2000: 110).

24 Linda Hutcheon selbst spricht nicht von Selbstreferenzialität, sondern weitergreifender von Metafiktion (als dem Kennzeichen einer literarischen Postmoderne): "‘Metafiction’ [...] is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity" (Hutcheon 1984: 1). "Narcissistic narrative, then, is process made visible" (Hutcheon 1984: 6).

schrieben, der mir im Hinblick auf Fernando Monteiros Schreiben nach wie vor zutreffend scheint:

Man erkennt, daß ein modernes Meisterwerk unmöglich ist, da der Schriftsteller durch seine Schreibweise in einen Widerspruch gebracht wird, aus dem es keinen Ausweg gibt: entweder wird das Thema des Werkes naiv den Konventionen der Form ausgeliefert, die Literatur bleibt unempfänglich für unsere gegenwärtige Geschichte, und der Mythos der Literatur wird nicht überwunden, oder aber der Schriftsteller erkennt die weite Neuartigkeit der gegenwärtigen Welt an, verfügt aber, um von ihr zu berichten, nur über eine glänzende, jedoch tote Sprache. [...] Wie die gesamte moderne Kunst trägt die Literatursprache zugleich die Entfremdung der Geschichte und den Traum der Geschichte in sich. [...] Sich unaufhörlich ihrer eigenen Vereinsamung schuldig fühlend, ist sie doch nicht minder eine nach dem Glück der Wörter gierige Vorstellung, sie eilt einer erträumten Sprache zu, deren Frische durch eine Art idealer Vorausnahme die Perfektion einer neuen unschuldigen Welt darstellte, in der die Sprache nicht mehr entfremdet wäre. (Barthes 2006: 68–69)

Auch in der Metafiktion bleibt wie bei Monteiro ‘eine nach dem Glück der Wörter gierige Vorstellung’ bestehen; sie ist das Kennzeichen literarischer Sprache. In der Feststellung von unhintergebarter Künstlichkeit und Fiktionalität, einer nicht zu fassenden und nicht auszudrückenden Realität, wird zugleich die paradoxe Suche nach der Überwindung eines solchen Zustands fühlbar, vor allem in den Beschreibungen von Momenten und Erfahrungen der Gewissheit. Eine Ambivalenz der postmodernen Literatur zwischen Metafiktion und der Wahrheit als nicht gänzlich aufgegebenem Kriterium, das wenn schon nicht der Sprache, dann doch vielleicht der Erfahrung zugänglich bleibt – so legen es jedenfalls Monteiros Beschreibungen eines Moments der Gewissheit nahe – gilt in gleichem Maße für die Literaturkritik bzw. -wissenschaft. Linda Hutcheon hat im Rückgriff auf weitere postmoderne Theoretiker die Konsequenzen postmodernen Schreibens auch für die wissenschaftliche Zunft beschrieben: “But since many modern novels seem intent on identifying themselves with their own theorizing, perhaps descriptive research into these self-informing theories [...] is the only possible form of novel criticism left” (Hutcheon 1984: 15). Aber auch rein deskriptiv verfahren können die Literaturkritik und -wissenschaft sich dem Widerspruch der postmodernen Literatur nicht entziehen: dem Widerspruch, in der sprachlichen Fiktion etwas ‘Wahres’ oder ‘Unschuldiges’, wie Roland Barthes es ausdrückt, zu suchen, auch im Wissen um die Vergeblichkeit des Ausdrucks einer solchen vorgeblichen ‘Wahrheit’. Vielleicht lässt sich so auch der Gegensatz

zwischen Beatriz Resende und Alcir Pécoras Diagnosen über die zeitgenössische Literatur auflösen: ein neues Schreiben im Sinne eines Paragone-Diskurses kritisch im Hinblick auf ein nicht aufgegebenes Kriterium der Wahrheit zu versuchen.

Literaturverzeichnis

- AUGÉ, Marc (2010): *Nicht-Orte*. Übs. Michael Bischoff. München: Beck [franz. Erstveröff. 1992].
- BARTHES, Roland (2006): *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*. Übs. Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp [Erstveröff. 1953].
- CALVINO, Italo (2007): *Die unsichtbaren Städte*. Übs. Burkhard Kroeber. München: Carl Hanser Verlag [Erstveröff. 1972].
- HUTCHEON, Linda (1984): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York/London: Methuen.
- (1989): *The Politics of Postmodernism*. London/New York: Routledge.
- MONTEIRO, Fernando (2000): *Aspades, ETs etc.* Rio de Janeiro/São Paulo: Record.
- (2001): *A múmia do rosto dourado do Rio de Janeiro*. São Paulo: Globo.
- (2002): *O grau Graumann*. São Paulo: Globo.
- MUSSA, Alberto (2005): *Elegbara (Narrativas)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record.
- NABOKOV, Vladimir (2008): *Fables Feuer*. Übs. Uwe Friesel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt [Erstveröff. 1962].
- PYNCHON, Thomas (2008): *Gegen den Tag*. Übs. Nikolaus Stingl/Dirk van Gunsteren. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt [Erstveröff. 2006].
- SCHABERG, Christopher (2011): *The Textual Life of Airports: Reading the Culture of Flight*. London u. a.: Continuum.
- SCHMELZER, Dagmar (2007): *Intermediales Schreiben im spanischen Avantgarderoman der 20er Jahre. Azorín, Benjamín Jarnés und der Film*. Tübingen: Narr.

***Flores azuis* von Carola Saavedra und *Budapeste* von Chico Buarque: Literarische Übersetzungsverhältnisse**

Christiane Quandt

1. Übersetzungen in *Flores azuis* und *Budapeste*

Die Romane *Flores azuis* von Carola Saavedra und *Budapeste* von Chico Buarque, die ich unter dem Aspekt ihrer Übersetzungsverhältnisse untersuchen möchte, haben einige Gemeinsamkeiten. Beide begeben sich bewusst auf nicht (explizit) brasilianisches Terrain und weiten den Erlebenshorizont ihrer Figuren aus, beide haben männliche Protagonisten, die sich auf einer Suche befinden, die aber auch – im weiteren Sinne – übersetzen. Die erwähnte 'Entortung', also die Loslösung von der räumlichen Bindung an Brasilien bzw. Lateinamerika wird beispielsweise von Maria Zilda Ferreira Cury in ihrem Artikel über die "Novas geografias narrativas" der aktuellen brasilianischen Literatur thematisiert. Dies sei eine der neueren Tendenzen lateinamerikanischer Literatur, neben der Darstellung von urbaner Gewalt und Gewalt an Körpern, Exklusion sowie einer Tendenz zu sehr kurzen Erzähltexten und Memoria-Literatur, die Cury wie folgt beschreibt:

Finalmente, romances que vão na contramão de busca da identidade nacional que tanto marcou e por tanto tempo a produção literária e cultural brasileira para expressar um espaço de desterritorialização, longínquo, estranhado e distante, espaço de busca identitária de narradores em crise. (Cury 2007: 13)¹

Die noch immer vielfach mit lateinamerikanischer Literatur verbundene Annahme von Literatur als Allegorie kollektiver Identitätssuche, die vor und während des literarischen 'Boom' der 1960er und 70er Jahre ihren Anfang nahm, tritt laut Cury immer mehr hinter Individualisierung und

1 "Und schließlich Romane, die gegenläufig zur Suche nach einer nationalen Identität zu sehen sind, die ihrerseits die brasilianische Literatur und Kulturlandschaft derart nachhaltig geprägt hat. Diese Texte beschreiben einen Raum der Deterritorialisierung, weit fort und fremd, einen Raum der Identitätssuche krisengeschüttelter Erzähler." Alle Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Christiane Quandt.

Fragmentierung zurück. Krisengeschüttelte Figuren und Erzähler suchen in zumeist urbanen, nicht national markierten oder aber explizit ‘fremden’ Kontexten nach Halt, nach individueller Identität, die soziale, nationale und geschlechterspezifische Zuschreibungen kritisch verhandelt.

Bei Chico Buarque treffen wir auf ein literarisches *Budapeste*, einen explizit ‘fremden’ Ort, Carola Saavedras *Flores azuis* tendiert hingegen zu einer Loslösung von konkret verortbarer Räumlichkeit.² Während Buarques Protagonist José Costa – in Ungarn Zsóke Kósta genannt – zwischen Rio de Janeiro und Budapest bzw. zwischen einer brasilianischen und einer ungarischen Frau hin- und herpendelt oder buchstäblich ‘in der Luft hängt’, bewegt sich Marcos, der Protagonist von *Flores azuis* innerhalb eines sehr persönlichen Raums, der durch die anonymen Briefe von A., die fälschlicherweise in seinem Briefkasten landen, nach und nach letztlich ‘ins Leere’ entfaltet wird. Die Anonymität der Absenderin A. bei Carola Saavedra findet in *Budapeste* die nahezu plakative Parallele der Inszenierung José Costas als Ghostwriter und eigentlichem Autoren des ‘Ginógrafo’. Dieser Text im Text ist die vermeintliche Autobiografie des deutschen Kaspar Krabbe, der seinerseits Costas Frau in dessen Abwesenheit verführt, ohne zu wissen, dass Costa der wahre Autor ‘seines’ Buches ist. Die vielfachen, teilweise übertrieben wirkenden interkulturellen und intersubjektiven Verwicklungen bei Chico Buarque mögen als stark zugespitzte Darstellung einer international vernetzten Welt und deren Herausforderungen für das Individuum gelesen werden oder auch als intensives metatextuelles Spiel.³

In *Flores azuis* erweist sich die aneignende Lektüre durch Marcos als gewaltsame und unsichtbare Übersetzung, die doch letztendlich unmöglich ist, während *Budapeste* auf das Postulat einer absolut reibungslos möglichen Übersetzung hinausläuft. Dadurch bieten sich beide Romane an, nach Übersetzungsprozessen im kulturellen und im interlingualen Sinne zu fragen und diese in ihrem Ge- oder Misslingen sowie deren Wirkung

2 Für die brasilianische Literaturwissenschaftlerin Beatriz Resende ist diese räumliche Loslösung bemerkenswerterweise ein Aufruf zur Übersetzung, wie sie bei der Tagung “Brazilian Literature in a Latin American Context” (FU Berlin, 7.–9.11.2011) in ihrem Vortrag “A literatura brasileira num mundo em trânsito” zu verstehen gab. Diese durchaus problematische Behauptung soll jedoch an dieser Stelle nicht weiter diskutiert werden.

3 Eine ausführliche, jedoch wenig kritische Analyse liefert Ebba Durstewitz in ihrer Dissertation *O autor do meu livro não sou eu – Metafiktional, metanarrative und metalyrische Verfahren im schriftstellerischen Werk von Chico Buarque*, wo sie gründlich auf die verwendeten Verfahren und die Handlung von *Budapeste* eingeht (2011: 61–78).

zu untersuchen. Den Fragen, ob und wie die literarische Verarbeitung von Übersetzungsprozessen in einem nur noch teilweise zu verortenden Raum zwischen Individuen, zwischen Zeichensystemen, Kulturen und zwischen Sprachen gelingen kann, inwiefern Leerstellen kreativ und translatorisch genutzt werden und inwieweit die Diskrepanz zwischen zugeschriebener und tatsächlicher Autorschaft sowie die An- oder Abwesenheit von Körpern ein Übersetzungsverhältnis spiegeln kann, möchte ich im Folgenden nachgehen. Zunächst soll dies anhand von ausführlichen theoretischen Überlegungen und schließlich in Bezug auf die genannten literarischen Texte geschehen. Diese Teilung scheint notwendig, da literarische Repräsentationen interkultureller Beziehungen selten vor dem Hintergrund des Übersetzens gelesen werden und translationswissenschaftliche Theorien erst beginnen, in den kulturwissenschaftlichen Diskurs zur Übersetzung Einzug zu halten.

2. Übersetzung und Repräsentation

Der Begriff des Übersetzens als Form des Umgangs mit Alterität ist im Alltag gegenwärtig und wird auch in Disziplinen, die sich nicht primär mit dem Übersetzen von Texten von einer in eine andere Sprache befassen, metaphorisch verwendet. Die Disziplin der Translationswissenschaft beschäftigt sich etwa seit den 1950er Jahren⁴ mit den Vorgängen und Schwierigkeiten von Übersetzen und Dolmetschen zwischen unterschiedlichen Sprachsystemen ('translation proper'⁵). Hierbei liegt der Fokus auf den in der Praxis von Übersetzern und Dolmetschern zu bewältigenden Problemen und ihren Lösungsmöglichkeiten sowie der Translationsdidaktik, während philosophische, gesellschaftstheoretische und kulturanthropologische Überlegungen weniger auf translatorische Tätigkeit

4 Den Beginn der Translationswissenschaft prägt in den 1950er und 1960er Jahren die Orientierung an der Linguistik, in den 1970er Jahren dient die philosophische Hermeneutik als Ausgangspunkt und in den 1980er Jahren wird die Translationswissenschaft stark von den soziologischen Handlungstheorien beeinflusst (Siever 2009: 191).

5 Der Begriff 'translation proper' wird von Roman Jakobson 1959 in seinem Aufsatz "On Linguistic Aspects of Translation" wie folgt erstmals als Bezeichnung für interlinguale Übersetzung als eigene Kategorie neben intralingualer und intersemiotischer Übersetzung eingeführt: "Interlingual Translation or *translation proper* is an interpretation of verbal signs by means of some other language" (Jakobson 2000: 114, kursiv im Original).

als auf ethische, gesellschaftliche, kulturelle sowie sprachphilosophische Gemengelagen von Übersetzung als Faktum oder Tätigkeit abstellen.⁶ Die Betrachtung der so genannten ‘cultural translation’, den unterschiedlichen Formen des kulturellen Transfers zwischen Kulturräumen unter nicht vornehmlich sprachlichen Gesichtspunkten, nimmt ihren Anfang in der Kulturanthropologie und weist in ihrer kritischen Hinterfragung von Repräsentierbarkeit und Repräsentation diverse Parallelen zu der in der Translationswissenschaft diskutierten Unmöglichkeit von Äquivalenz auf.⁷ Der Begriff der ‘cultural translation’ ist angesichts der zunehmenden Globalisierungsbewegungen in den aktuellen Kulturwissenschaften präsent. Doris Bachmann-Medick, die, so Gipper und Klengel, “[v]or dem Hintergrund der Globalisierung [...] für eine Abkehr von bipolaren Übersetzungsmodellen” plädiert und für ein “Konzept einer transnationalen Kulturwissenschaft, in deren Zentrum mehrstimmige, vielpolige Übersetzungsprozesse und Übersetzungsketten stehen” (Gipper/Klengel 2009: 10), ist eine derjenigen KulturwissenschaftlerInnen, die das Konzept der kulturellen Übersetzung ausgehend von Homi K. Bhabha weiterentwickeln und nutzbar machen. In Bhabhas *The Location of Culture* behandelt der Text “How Newness Enters the World” eingehend das Konzept ‘cultural translation’ als wichtige und wirkungsmächtige Verhandlungsform von Alterität in einer postkolonialen Welt. In einem “third space – where the negotiation of incommensurable differences creates a tension peculiar to borderline existences [...]” (Bhabha 2009: 312) findet kulturelle Übersetzung statt. In liminalen Räumen werden Alteritäten in Übersetzung

6 Hierzu sei verwiesen auf Siever (2010) und Dizdar (2006). Beide geben einen strukturierten Überblick über die Entwicklung der Translationswissenschaft sowie die nicht explizit translationswissenschaftlichen Verwendungen des Übersetzungsbegriffs und gehen mit unterschiedlichem Fokus auf die Grundproblematiken von Übersetzung ein.

7 Dizdar zieht, angelehnt an Bachmann-Medick, hier eine Parallele zwischen dem erkenntnistheoretischen Problem der Äquivalenz und der ethnografischen Repräsentation: “Aufgrund der Wichtigkeit, die die ethnografische Repräsentationsdebatte der 1980er Jahre für die deskriptive Übersetzungsforschung gehabt hat, scheint mir eine Ausweitung der Äquivalenzkritik auf eine allgemeine Repräsentationskritik sinnvoll. [...] In der kulturanthropologischen Repräsentationsdebatte kam man zu der Überzeugung, dass ethnografische Beschreibungen in Wirklichkeit interpretierende Übersetzungen mit dem Status eines eigenen Textes sind. (Bachmann-Medick 2004: 160) Daraus ergibt sich, dass es eine ‘fundamentale Fehleinschätzung’ ist, wenn dem Übersetzen zugemutet wird, ‘einen authentischen Zugang zu fremden Kulturen’ vermitteln zu können (Bachmann-Medick 2004: 160)” (Dizdar 2006: 335).

verhandelt: “To revise the problem of global space from the postcolonial perspective is to move the location of cultural difference away from the space of demographic plurality to the borderline negotiation of cultural translation” (Bhabha 2009: 319). Kulturelle Übersetzung umfasst bei Bhabha sowohl sprachliche Dimensionen, als auch kultur-, geschlechter- und gesellschaftsspezifische Phänomene. Hierbei dient Walter Benjamins “Die Aufgabe des Übersetzers” als Ausgangspunkt der Reflexion über die Formen der Übersetzung und des dort verwendeten Konzepts von ‘Fremdheit’:

With the concept of ‘foreignness’ Benjamin comes closest to describing the performativity of translation as the staging of cultural difference. The argument begins with the suggestion that though *Brot* and *pain* intend the same object, *bread*, their discursive cultural *modes of signification* are in conflict with each other, striving to exclude each other. The complementarity of language as communication must be understood as emerging from the constant state of contestation and flux caused by the differential system of social and cultural signification. This process of complementarity as the agonistic supplement is the seed of the ‘untranslatable’ – the foreign element in the midst of the performance of cultural translation. (Bhabha 2009: 325, kursiv im Original; vgl. Benjamin 1961: 62)

Die vielfach rezipierte Übersetzungstheorie Benjamins mit ihrem transzendentalen Postulat einer “reinen Sprache” (Benjamin 1961) göttlicher Herkunft, der nur eine interlineare Übersetzung nahe kommen könne, auf der einen Seite und andererseits der Hypothese, dass sich ein (profaner) Text erst durch seine Übersetzungen, die je eine “Art des Meinens” (Benjamin 1961) – ‘modes of signification’ in der englischen Übersetzung – darstellten, der reinen Sprache annäherten, wird hier auf die von Bhabha betrachteten kulturellen Grenzräume angewandt. Die Unübersetzbarkeit einerseits neben der notwendigen und stetig vonstattengehenden Verhandlung in Übersetzung andererseits stellt also eine wichtige Voraussetzung für das Konzept der ‘cultural translation’ dar. Bhabhas ‘dritter Raum’, der auch von Doris Bachmann-Medick aufgegriffen wird, ist der Ort, wo sich die zwar eigentlich unmögliche, doch stets notwendige Verhandlung von Alterität in Übersetzung vollzieht. Hier ist es möglich, Fremdes nebeneinander bestehen zu lassen und etwas Neues zu bedingen, einen Raum der gleichberechtigten Verhandlung zu eröffnen. Diese schöpferische Konzeption von Übersetzung ist allerdings auch in der Translationswissenschaft präsent; insbesondere erwähnt sei der brasilianische Übersetzungstheoretiker, Übersetzer und Schriftsteller Haroldo de Campos mit

seinem Konzept der ‘transcrição’,⁸ welches die metaphorisch verstandene ‘Anthropophagie’ der brasilianischen Modernisten der 1920er Jahre als kulturelle Aneignungs- und Transformationsstrategie übersetzerisch umsetzt. Die Benjamin’sche religiöse Dimension fällt hier vollständig weg, während die translatorische Neuverortung in einem anderen sprachlichen System einher geht mit der aktiv-kreativen Erschaffung neuer Referenzgeflechte innerhalb des zielkulturellen Kontextes durch den aktiven Übersetzer und somit eine Loslösung von der im Grunde unmöglich erfüllbaren Forderung nach einer spiegelbildlichen Ersetzung des ‘Originals’ durch eine ‘treue’ Übersetzung ermöglicht.

3. Found in Translation

Translationswissenschaften wie kulturwissenschaftliche Übersetzungstheorien zeigen also eine Tendenz zu einem kreativ-konstruktiven Verständnis von Übersetzung. Das bloße ‘Übertragen von Bedeutung’ hat sich als unmöglich erwiesen, und das nicht nur, weil unterschiedlichen Sprachen und Kulturen unterschiedliche grammatikalische wie gesellschaftliche Strukturen zu eigen sind, sondern auch, weil mit avantgardistischen und poststrukturalistischen Theorien *eine* unhintergehbare essenzielle Bedeutung des jeweiligen Textes nicht mehr ohne weiteres postulierbar ist.

Durch kulturwissenschaftlich orientierte Theoretiker wie Doris Bachmann-Medick, die für eine Nutzbarmachung der Analysekategorie Übersetzen für die Kultur- und Sozialwissenschaften eintreten, wird die trennscharfe Begriffsverwendung der Übersetzung in Bereichen von Literatur- und Kulturwissenschaft möglich.

Erst mit dieser Ausweitung kann das Übersetzungskonzept sein kulturwissenschaftliches Potenzial, auf das der Translationswissenschaftler Lawrence Venuti schon Ende der 1990er Jahre verwiesen hat (Venuti

8 Haroldo de Campos spielt seine eigene Übersetzungstheorie an einigen literarischen wie lyrischen Beispielen selbst durch, denen er jeweils lange Kommentare hinzufügt. Eines der eindrucksvollsten Beispiele stellt seine Teilübersetzung des Faust II dar, die den Titel trägt: *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* und dem nach den Kommentaren zum Text das Kapitel “Post Scriptum. Transluciferação mefistofáustica” hinzugefügt ist, das anhand des übersetzten Textes und ausgehend von Walter Benjamins “Die Aufgabe des Übersetzers” die ‘transkreative’ Übersetzungstheorie Haroldo de Campos’ theoretisch untermauert und beschreibt.

1995: 9; vgl. Bachmann-Medick 1997), voll entfalten und über seine ‘Disziplinierung’ in den Translation Studies hinaus zu einer grundlegenden Analysekategorie für die Kultur- und Sozialwissenschaften werden (Bachmann-Medick 2011: 56).

Übersetzen als schöpferische Tätigkeit, die auf der Basis von etwas Vorhandenem etwas Neues produziert, kann nun also auch für andere Bereiche theoretisch nutzbar gemacht werden. In einem Verständnis, das über ‘translation proper’ hinausgeht, können literarische und kulturelle Räume mittels der Übersetzungskategorie analysiert werden. Martha J. Cutter (2005) untersucht Texte von ‘contemporary ethnic American’ Autoren und kommt zu dem Schluss, durch die dort literarisch verarbeiteten kulturellen wie interlingualen Übersetzungsprozesse und Übersetzungsleistungen werde stets etwas gewonnen.⁹ Eine ‘erfolgreiche’ interlinguale Übersetzung beschreibt Cutter wie folgt: “A successful translation takes account of the ‘source text’ (the original world and language) but also recreates this source text so that it admits of a new reality (the ‘target’ world and culture)” (Cutter 2005: 7). Die Texte, die sie untersucht, sind von Migrantennachkommen verfasst und thematisieren nicht nur sprachliche, sondern auch kulturelle Alltagsprobleme des Übersetzens. “Some of the characters who are translators, then, may achieve an ethnic identity and mode of voice that is more than the sum of their parts” (Cutter 2005: 7), das heißt, neben translatorischen Kompetenzen entwickeln die Figuren Übersetzungsstrategien, die ihnen ein ‘Plus’ an Identität zugänglich machen und eine Sprache verleihen, die mehr ergibt als 1+1. Wie bei Doris Bachmann-Medick ist ‘1+1=3’, der Zugang zu einem ‘dritten’ Verhandlungsraum hat positive Konsequenzen für das Individuum. Ohne die Reibung und Verhandlung in Übersetzung blieben die Differenzen unfruchtbar, so aber kann etwas Neues entstehen, wodurch potenziell Identität, Stimme und Sinn gestiftet wird.

9 Allein die Tatsache, dass von einem Ausgangstext ‘buchstäblich’ nichts übrig bleibt, zeigt, dass übersetzte Texte zwar eine Beziehung zu ihren Ausgangstexten herstellen und bestimmte Strukturen nachahmen können, nicht aber etwas – mit Ausnahme von Eigennamen und Zahlen bei gleicher Schrift – in die Zielsprache ‘retten’, wird häufig übersehen. Es geht also immer etwas ‘verloren’ beim Übersetzen. Allerdings wird selbstredend auch immer etwas ‘gewonnen’. Denn der neue Text in der neuen Sprache birgt im Idealfall ebenso viele Wortspiele, grammatikalische Feinheiten und möglicherweise Wortschöpfungen wie der Ausgangstext – nur eben andere. Dasselbe gilt für kulturell verstandene Übersetzungsprozesse.

4. Übersetzungsverhältnisse in *Flores azuis* und *Budapeste*

Dem von Bachmann-Medick zitierten “kulturwissenschaftliche[n] Potenzial” (2011: 56) der Übersetzung als Analysekategorie trägt auch der Soziologe Joachim Renn Rechnung, der ausgehend von Niklas Luhmanns Systemtheorie seine gesamte Gesellschaftstheorie auf “Übersetzungsverhältnisse[n]” aufbaut (Renn 2006). Das interkulturelle Verständnis von Übersetzungsprozessen wird hier um eine intersubjektive Dimension erweitert, die ‘Kultur’ als individuelle Prägung versteht, als Erfahrungshorizont, der nicht notwendigerweise nur auf nationalen Unterscheidungen basiert, sondern der von Region zu Region, von Stadt zu Stadt, von Familie zu Familie und schließlich von Individuum zu Individuum bzw. von literarischer Figur zu literarischer Figur, von Körper zu Körper variieren kann. Hierzu schreibt Renn:

Nicht erst der vermeintliche Repräsentant einer schon als fremd typisierten Gruppe (der Kurde, der Sikh, die Lombardin etc.), sondern schon der einzelne Nachbar, die Kollegin, der zuständige Sachbearbeiter oder die Ärztin gehören in diesem Sinne einer ‘anderen’ Kultur an, sobald sie in der Kommunikation mir fremde implizite Gewissheiten voraussetzen [...]. (Renn 2007: 7)

Die Begegnung mit dem kulturell Anderen – im Fall der behandelten Romane mit einer anderen Kultur in Gestalt literarischer Figuren, einer fremden Sprache oder einem doppelt fremden Text – erfordert einen Umgang mit der Differenz; dieser wiederum benötigt eine (unterstellte) gemeinsame Basis, damit die Beteiligten in der Konfrontation miteinander handlungsfähig werden. Wie in Bhabhas ‘third space’ wird in Übersetzung Alterität verhandelt, doch geht Renn von einer ‘Triangulation’ aus, was, stark vereinfacht, eine gemeinsame Handlungsweise auf dem (konstruierten) Hintergrund einer grundsätzlichen Gemeinsamkeit bezeichnet. Zu seinem handlungsorientierten, anthropologisch basierten Ansatz schreibt Renn:

Die Übersetzung zwischen Lebensformen beginnt mit der erheblichen Unverständlichkeit, und sie muss sich von dort aus zu spezifischen Unverständlichkeiten vorarbeiten. Dazu bedarf es der Variation des eigenen impliziten Hintergrundes, die die basale Kreativität der Übersetzung zwischen den Registern zur Revision der eigenen Lebensform nutzt. (Renn 2006: 331)

Für das Gelingen einer Übersetzung – sei es im kulturellen oder interlingualen Sinn – wird hier die Möglichkeit und Bereitschaft der “Variation des eigenen impliziten Hintergrundes”, also der (vorübergehenden) Ver-

änderungsbereitschaft der eigenen kulturellen oder persönlichen Prägung vorausgesetzt, die ihrerseits eine Tür öffnet zur Hinterfragung des eigenen Lebens, des eigenen Alltags, der eigenen Handlungsweisen. Dem voraus geht allerdings die Begegnung mit dem zunächst unhintergebar Anderen, das erst einmal unverständlich ist.

In *Budapest* wird diese Erfahrung von Alterität im Sinne Renns erstmals in José Costas Hotelzimmer in Budapest mit dem Hören der fremden Sprache deutlich, der gegenüber er zwar sprachlos und hilflos, aber doch neugierig ist:

Sim, Lufthansa, com certeza o locutor a deixara escapar, a palavra alemã filtrada na parede de palavras húngaras, a brecha que me permitiria destrinchar todo o vocabulário. Ao jornal sucedeu uma mesa-redonda cujos participantes pareciam não se entender, depois um documentário sobre o fundo do mar [...]. (Buarque 2009: 8)¹⁰

Vergleichbar hilflos (aber auch neugierig) ist der Protagonist Marcos in *Flores azuis*, als er den ersten Brief erhält, ihn jedoch zunächst nicht öffnet, sich Gedanken macht, wie er den eigentlichen Adressaten finden könnte, um den Brief schließlich doch zu öffnen und zu lesen: “Ao acabar de ler a carta, guardou-a novamente no envelope e o deixou em cima da mesa, ficou por algum tempo em silêncio, sentindo-se estranho, incomodado” (Saavedra 2008: 17).¹¹ Schon beim zweiten Brief beginnt Marcos diese Textkörper, die ihm ein “sentimento estranho”, ein Gefühl von Fremdheit verschaffen, in sein Leben hinein zu übersetzen, verleibt sie sich förmlich ein und erschafft sich eine neue Narration, die sich letztlich zur Obsession entwickelt. Den nächsten Brief öffnet er also sofort: “Dessa vez abra o envelope imediatamente, sem a relutância do dia anterior, abria ainda no elevador. Algo o impulsionava, impaciência, curiosidade” (Saavedra 2008: 38).¹²

Marcos’ Übersetzungsstrategie, die Herstellung eines (scheinbar) gemeinsamen Handlungshintergrundes, wie Renn ihn postuliert, auf dessen

10 “Ja, Lufthansa, der Sprecher hatte es fraglos durchrutschen lassen, das deutsche Wort hatte die Mauer aus ungarischen Wörtern durchbrochen, die Bresche geschlagen, die es mir erlauben würde, das gesamte Vokabular zu entwirren. Auf die Nachrichten folgte eine Diskussionsrunde, deren Teilnehmer sich offenbar nicht verstanden, dann ein Dokumentarfilm über den Meeresgrund [...]” (Buarque 2010: 9–10).

11 “Als er den Brief zu Ende gelesen hatte, steckte er ihn zurück in den Umschlag und ließ ihn dann auf dem Tisch liegen, für eine Weile blieb er still stehen, er fühlte sich seltsam fremd, ganz unwohl.”

12 “Diesmal öffnete er den Umschlag sofort, ohne den Widerwillen des Vortages öffnete er ihn noch im Fahrstuhl. Etwas trieb ihn an, Ungeduld, Neugier.”

Basis zwar keine Verständigung, aber Handlung möglich wird, lässt sich eindrucksvoll nachzeichnen. Durch den Schriftraum der Briefe gewinnt die Situation nach und nach an vermeintlich gemeinsamem implizitem Hintergrund. Was zunächst Unverständnis, ja Angst vor dem Fremden ist und Marcos veranlasst, den ersten Brief unsicher wieder im Umschlag zu verstauen und beiseite zu legen, verändert sich und wird zu einer Sehnsucht, einer imaginierten Gemeinsamkeit, einer Ungeduld und Neugier. Diesem Gefühl leistet er Folge, sucht in der Suche einen neuen Sinn und übersetzt, nach erheblichem Widerstand, die Briefe schließlich vollständig in seine Welt hinein:

E durante a leitura, pela primeira vez naqueles últimos dias, havia algo que era seu. E era como se ela [...] pela primeira vez se dirigia a ele, realmente a ele, não mais um engano, não mais uma apropriação. Ela que lhe escrevia e lhe estendia a mão [...] ela lhe estendia a mão, assim, em troca de nada, como era possível? (Saavedra 2008: 154–155)¹³

Da dieser vermeintlich gemeinsame Hintergrund allerdings zunächst nur von Marcos konstruiert wird, hält er dem Abgleich mit der Wirklichkeit außerhalb der imaginierten Welt des Protagonisten nicht stand. Die Autorin der Briefe bleibt anonym und unerreichbar. Sie ist nur die mit Füller auf Papier geschriebene Initiale 'A.', die zwar als intratextuelle Autorin nicht in Frage gestellt wird, aber auch niemals einen Körper außerhalb der Briefe erhält. Marcos allerdings übersetzt sie so weit in seine Realität hinein, dass er erst den Briefen entgegenfiebert und ihr letztlich tatsächlich nachstellt. Die "Revision der eigenen Lebensform" (Renn 2006: 331) wird derart radikal umgesetzt, dass Marcos ihr an der 'Schnittstelle' Post, sozusagen einem 'Nicht-Ort' für die Text-Körper, auflauert:

De manhã ele ainda pensava no dia anterior, e que não adiantara aquela vigília. Nem que passasse o dia inteiro ali, observando a agência dos correios, cada mulher que entrava, cada mulher que saía, sempre pensando que cada uma poderia ser ela, sempre perdendo-a. (Saavedra 2008: 117)¹⁴

13 "Und im Lesen war, zum ersten Mal in diesen letzten Tagen, etwas, das ihm gehörte. Und es war als richtete sie sich zum ersten Mal an ihn, wirklich an ihn, es war keine Verwechslung mehr, keine Aneignung. Sie, die ihm schrieb und ihm die Hand reichte [...] ihm die Hand reichte, einfach so, ohne Gegenleistung, wie war es möglich?"

14 "Am Morgen dachte er noch immer an den Vortag und dass diese Wache nichts gebracht hatte. Genauso wenig, dass er den ganzen Tag dort geblieben war und die Post beobachtet hatte, jede Frau, die hineinging, jede Frau, die hinaus kam und immer der Gedanke, dass jede davon sie sein konnte, die ihm doch jedes Mal entging."

Die Erkenntnis des fiktionalen Charakters der eigenen Übersetzungsleistung mündet in der Desillusion, der Enttäuschung und einer weiteren großen Leere neben der leeren Wohnung mit den nicht ausgepackten Kisten: “As cartas e algo que se desfazia e se distanciava. [...] Como era possível. Aquela urgência. Como era possível. Aquele encontro, aquela batalha. Como era possível, ele pensava” (Saavedra 2008: 164).¹⁵

Ganz ähnlich geht Buarques Protagonist an die Sache heran, wobei in diesem Fall sowohl die Problematiken als auch die angewandten Lösungsverfahren stark überzeichnet sind und letztendlich doch allzu reibungslos funktionieren.

Während José Costa in seiner Rolle als Übersetzer zu Beginn Hilfestellung durch die ungarische Sprachlehrerin Kriska erhält, die ihn anleitet und ihm die neue Sprache mit Strenge und Liebe nahe bringt, ist der frisch getrennte Marcos auf sich und seine teilweise ganz plastischen Leerstellen (die neue Wohnung mit nicht ausgepackten Kartons statt Einrichtungsgegenständen, das leere Bett etc.) zurückgeworfen. Beide Figuren entwickeln angesichts ihrer Situation mehr oder minder bewusst eine translatorische Kompetenz und eignen sich die ‘Texte’ (im weiten Sinne), die ihnen das Leben bietet, an: Costa laviert zwischen den Sprach- und Kulturräumen von São Paulo und Budapest und – so unrealistisch dies auch jedem, der eine fremde Sprache bis zur Perfektion zu erlernen versucht hat, erscheinen mag – es gelingt ihm zum Schluss, in einer neuen Identität anzukommen: die völlig unsichtbare, reibungslose Übersetzung seiner selbst. Dies wiederum wird ergänzt durch das Spiel mit dem Konzept Ghostwriter, das zum Schluss in einem zirkulären Selbstreferenzieren des Textes auf die Spitze getrieben wird. Die spielerisch-spiegelbildliche Anordnung des gesamten Textes wirft ihrerseits Fragen nach der Bedeutung der Figurenkonstellation auf.

5. Abwesende Körper – körperlose Texte

Während Marcos’ Obsession auf einen abwesenden, in mehreren Text-Körpern explizit und ausführlich repräsentierten weiblichen Körper zielt, sind es bei José Costa zwei unhintergebar mit den beiden Erzählräumen

15 “Die Briefe und etwas, das sich zersetzte und entfernte [...]. Wie war es möglich. Diese Dringlichkeit. Wie war es möglich. Diese Begegnung, dieser Kampf. Wie war es möglich, dachte er.”

verbundene Frauenkörper, zwischen denen er sich bewegt, zwischen denen er sich selbst übersetzt. Spiegelbildlich, die eine weiß (“Branca, branca, branca”, Buarque 2009: 45), die andere dunkel (“cabelos úmidos, novamente escuros e cacheados”, Buarque 2009: 99),¹⁶ stehen die beiden Frauen Kriska und Vanda einander gegenüber und repräsentieren abwechselnd das Eigene und das Andere. Im Prozess der Einverleibung der ungarischen Sprache, Kultur und Literatur – wer sich wen einverleibt, bleibe dahingestellt – wird, wie es Ebba Durstewitz treffend ausdrückt, “das Eigene [...] zum Anderen und das Andere zum Eigenen” (Durstewitz 2011: 66). Diese Yin-und-Yang-Spiegelung wiederholt sich im Roman bis hin zum Buch-Körper, dessen brasilianische Ausgabe den Klappentext auf der Rückseite des Einbandes tatsächlich spiegelverkehrt abdruckt, während der Buchtitel hinten als ebenfalls spiegelverkehrt gedrucktes ungarisches (!) ‘Budapešť’ abgebildet ist und statt des (tatsächlichen) Autoren Chico Buarque überraschend der (fiktive) Name Zsose Kósta abgedruckt erscheint. Die Farbe des Buches ist ebenfalls ein metatextueller Verweis auf den “Ginógrafo”, dessen angeblicher Autor, Kaspar Krabbe, ‘seinen’ Text wiederum auf die Körper seiner diversen Geliebten schreibt (Durstewitz 2011: 65–66). Diese metafikionalen Frauenkörper sind ihrerseits auf der ersten Erzählebene abwesend, da sie erst von Krabbes Ghostwriter Costa in die fiktionale Autobiografie aufgenommen und auf der ersten Erzählebene höchstens als Anspielung auf das Tête-à-tête Krabbes mit Vanda präsent sind. Kurz, es häufen sich metatextuelle Verweise, Spiegelspielereien und letzten Endes allzu reibungslose (spiegelbildliche) Übersetzungsprozesse. Während bei Buarque weibliche Körper beinahe als Fetisch-Objekte auf ihre äußeren Merkmale reduziert beschrieben werden, verhält sich dies auf den ersten Blick in *Flores azuis* ähnlich, denn der abwesende weibliche Körper wird in den Briefen in seiner Materialität, seiner Weiblichkeit passagenweise äußerst plastisch dargestellt:

Eu passara pelo inferno [...]. Estava tudo bom novamente, e eu te abraçava e te beijava com ânsia, com fúria, eu te arrancava a roupa e machucava os dedos arrancando a tua roupa, a expectativa do teu corpo nu, da tua pele, como nunca até então [...]. E eu que exasperada me desfazia da própria roupa, eu que mal me dava tempo e levantava a saia e abria as pernas [...] (Saavedra 2008: 80)¹⁷

16 “Weiß, weiß, weiß” (Buarque 2010: 52); “Sie hatte nasse Haare, wieder dunkel und lockig” (Buarque 2010: 118).

17 “Ich ging durch die Hölle [...] Dann war wieder alles gut und ich umarmte dich und küsste dich ungeduldig, drängend, fast wütend, ich riss dir die Kleider vom Leib und verletzte mir dabei die Finger, die Erwartung deines nackten Körpers, deiner Haut, so

Durch diese fast aggressive Darstellungsweise wird die Phantasie des Lesers Marcos durch die (text)körperlichen Repräsentationen der abwesenden A. angeregt. Dem hier deutlich werdenden erotischen Sog der Text-Körper erliegt Marcos schließlich und übersetzt A. ohne tatsächliche gemeinsame Basis in sein Leben hinein, verwandelt sie sich in einem erotischen Akt der Besitzergreifung an.

Während hier Körperlichkeit sozusagen nur textuell, eigentlich 'körperlos' erscheint, kann die Profession des Ghostwriters bei Buarque ebenfalls als 'körperlos' beschrieben werden. Zwar laviert der Ghostwriter Marcos zwischen den beiden realen (doch sehr überzeichneten) Frauenkörpern Vanda und Kriska, doch werden die hier erschaffenen Text-Körper nicht dem Autor, sondern einem fremden Menschen, einem anderen Körper zugeschrieben.

Dies wird in der letzten 'mise en abyme' ganz besonders deutlich. Kósta fällt die eigene Autobiografie in die Hände, oder vielmehr fällt er im letzten Kapitel seiner vermeintlich eigenen Autobiografie in die Hände, die er nicht geschrieben hat, die aber den Text seines Lebens schreibt, den Text des dem Leser vorliegenden Buches, den Text des Romans *Budapest* von Chico Buarque.

6. Unübersetzbare Kinder

Bemerkenswert ist eine weitere Parallele der beiden Texte, nämlich die als unhintergebar dargestellte Alterität aller vorkommenden Kinder. José Costas Sohn mit der Brasilianerin Vanda, Joaquinzinho, ist mit seiner Aphasie ein nahezu greifbares Sinnbild der Unmöglichkeit von Kommunikation durch Sprache. Das Kind oder 'infans' wird hier wörtlich verstanden als (lateinisch) 'nicht sprechend' und textuell verarbeitet. José Costa sieht in Joaquim ein absolutes Rätsel, mit dem er sich auch nicht weiter als absolut nötig beschäftigt, da er ihn nicht versteht. Wieder in spiegelbildlicher Manier dargestellt, bietet Pisti, Kriskas Sohn, mit seinem Unwillen, die Ungarisch-Versuche Kóstas zu verstehen, ein Gegenüber zu Joaquim. Der Widerwillen Pistis, die Kommunikationsversuche Kóstas anzunehmen und weiterzuführen endet in Sprachlosigkeit und anhaltender Fremd-

stark wie noch nie zuvor [...]. Und ich entledigte mich hastig der eigenen Kleidung, ich ließ mir kaum Zeit dafür, hob den Rock hoch und spreizte die Beine [...]."

heit: “Eu repetia: középiskola [...]. E Písti: não entendi. E eu: középiskola. Ele: de novo. Eu: középiskola, não é assim que se diz? Não, idiota, é középiskola, e o pior é que eu não percebia a diferença” (Buarque 2009: 129).¹⁸

Hier wiederum wird Kósta zum sprachlosen ‘infans’ im Ungarischen, dem es nicht gelingt, sich Písti gegenüber verständlich zu machen und es entsteht keine gemeinsame Handlungsbasis. Erstaunlich ähnlich ist in *Flores azuis* Marcos’ Gefühl von Fremdheit gegenüber der eigenen Tochter, die ihn, im Gegensatz zur Mutter, völlig ignoriert:

– Oi Manuela, bom dia.

A menina não respondeu, dirigiu-se à televisão, ligou o aparelho e sentou no sofá [...]. Na tela, seres fantasiosos, híbridos, quimeras, nada que ele reconhecesse. Se os desenhos fossem os mesmos, seria muito fácil a comunicação com os filhos. [...] Deveria existir um curso, como conversar com uma criança. Ninguém pensava nessas coisas. (Saavedra 2008: 23)¹⁹

Wie Joaquinzinho ist Manuela ein wörtlich verstandenes ‘infans’, das nicht spricht und auch im Laufe des Textes nicht damit anfängt. Die Welt des Kindes bleibt wie bei Písti und Joaquinzinho dem Vater verschlossen. Die Mutter allerdings hat Zugang zu dieser Welt. José bzw. Kósta und Marcos bleibt die etwas verspätete Mutter-Kind-Monade fremd und verschlossen, es kommt nicht zur Schaffung eines gemeinsamen Hintergrundes und Übersetzung zwischen Kind und Mann kann, so die – aus Genderperspektive nicht unproblematische – implizite Botschaft, nicht gelingen.

7. Conclusio

Wie herausgearbeitet werden konnte, finden sich in beiden Romanen Übersetzungsprozesse, die gelingen. Aber es erscheinen auch unhintergehbare Alteritäten, wo eine “Variation des eigenen impliziten Hintergrundes”

18 “Ich wiederholte: középiskola [...]. Písti: Ich habe nicht verstanden. Und ich: középiskola. Er: noch einmal. Ich középiskola, heißt es nicht so? Nein, du Idiot, es heißt középiskola, und das Schlimmste war, dass ich keinen Unterschied merkte” (Buarque 2010: 154).

19 “Hallo Manuela, guten Morgen! Das Mädchen antwortete nicht, wandte sich dem Fernseher zu, schaltete das Gerät ein und setzte sich aufs Sofa [...]. Auf dem Bildschirm waren phantastische, hybride Wesen, regelrechte Chimären, die er nicht wiedererkannte. Wenn wenigstens die Zeichentrickserien dieselben wären, wäre es viel einfacher, sich mit den Kindern zu verständigen [...]. Es müsste einen Kurs geben, wie man mit einem Kind spricht. An sowas dachte niemand.”

(Renn 2006: 331) auf beiden Seiten ausbleibt. So sind Kinder in beiden Texten als für den (männlichen!) Protagonisten vollständig unverständlich und unübersetzbar dargestellt, während Frauenkörper Projektionsflächen, sogar 'Schreibflächen' für männliche 'Übersetzer' und ihre Texte bieten, die bei Buarque erstaunlich reibungslos funktionieren, bei Saavedra allerdings zu einer äußerst problematischen Revision der eigenen Lebensform ohne gemeinsame Basis führen. Die Texte wären also nicht denkbar ohne die ins Leere geleitete Obsession im einen Fall und die Spannung zwischen zwei Kulturräumen bzw. zwei Frauenkörpern im anderen.

In *Budapeste* findet eine reibungslose und letztlich unsichtbare, nur halb bewusste Selbst-Übersetzung von José Costas bzw. Zsóse Kósta's Identität, Ghostwriter in beiden Kulturen, statt. In *Flores azuis* ist es der Protagonist Marcos, der A. als Textkörper vor sich hat und sie als Körper aus Fleisch und Blut imaginiert, sie ohne reale Basis, ohne Verhandlung im Sinne Bhabhas, in seine Realität hineinübersetzt. Beide Übersetzungen gelingen, doch überraschen beide Texte zum Schluss mit einer 'mise en abyme'. Kósta hält die vermeintlich eigene Autobiografie (eigentlich 'Heterobiografie') in Händen und erkennt sie, obwohl er sie nicht geschrieben hat, als die seine: "E a sós com ela, na meia-luz do quarto esfumado, cheguei mesmo a me convencer de ser o verdadeiro autor do livro" (Buarque 2009: 173).²⁰ In *Flores azuis* imaginiert A. im letzten Brief dessen nicht intendierten Adressaten, also eine Marcos entsprechende Figur, die liest, was nicht an sie gerichtet ist:

Já te falei disso? Dessa outra história, desse personagem que inventei, esse personagem com uma vida tão diferente da tua, alguém que recebe por engano este texto destinado a você, abre as suas páginas por descuido ou por curiosidade, e, sem perceber, pouco a pouco, se encanta e se transforma. (Saavedra 2008: 148)²¹

Beide Romane also referieren zum Schluss auf den eigenen Text als Imagination einer abwesenden Figur im einen und als pseudo-eigenen Text im

20 "Und allein mit ihr im Halbdunkel des schummrigen Schlafzimmers gelangte ich zu der Überzeugung, dass ich tatsächlich der wahre Verfasser des Buches war." (Buarque 2010: 206).

21 "Habe ich dir schon davon erzählt? Von dieser anderen Geschichte, dieser Figur, die ich erfunden habe, eine Figur mit einem ganz anderen Leben als du, jemand, der versehentlich diesen Text erhält, der eigentlich an dich gerichtet ist, der aber diesen Brief öffnet, die Blätter entfaltet, aus Achtlosigkeit oder Irrtum, und der sich ohne es zu merken nach und nach verzaubert und verwandelt."

Text im anderen Fall. Liest man sie nun unter dem Aspekt der Übersetzung im beschriebenen Sinne, so lassen sich beide Romane als Ergebnis eines kreativen und konstruktiven Übersetzungsprozesses sehen. In beiden Texten finden erfolgreiche Übersetzungsprozesse statt, in *Flores azuis* jedoch fehlt offenbar die gemeinsame Basis der Verhandlung, es ist ein aneignender, gewaltsamer Prozess, der hier vollzogen wird. Auch wenn die vermeintlich gemeinsame Basis ganz zum Schluss nachgeliefert wird, indem der letzte Brief eine zu Marcos parallele Figur als potenziellen Adressaten entwirft, ist der gewaltsame Akt bereits vollzogen. Der Protagonist hat sich die Briefe als Text-Körper durch das kraftvolle Aufreißen der Umschläge und die besitzergreifende Lektüre angeeignet und in sein Leben hineinübersetzt. Doch vergewissern sich in letzter Konsequenz die Textkörper selbst durch den metatextuellen Kniff ihrer textuellen Eigenständigkeit, ja, ihrer potenziellen Fiktionalität und entwinden sich so doch der vollständigen gewaltsamen Aneignung durch Übersetzung. Auf beeindruckende Weise erweist sich so eine komplette und unsichtbare aneignende Übersetzung als unmöglich.

Ebenso bemerkenswert sind die Übersetzungsverhältnisse in *Budapest*, wo sämtliche Übersetzungsprozesse entweder schlichtweg unmöglich sind oder aber allzu widerstandslos funktionieren. Durch die Unsichtbarkeit²² und das nahezu reibungslose Gelingen der Translationsprozesse wird Alterität im Übersetzungsprozess, sobald dieser stattfindet, vollständig aufgelöst. José Costa wird ganz zu Zsose Kósta, die brasilianische Muttersprache wird fremd, die brasilianische Frau mit schwarzem Haar wird durch die ungarische Frau mit weißer Haut ersetzt, das stumme Kind ist im anderen Kontext das Kind, das nicht mit ihm spricht. Jeder Aspekt findet seine genau passende Entsprechung, Äquivalenz ist absolut möglich und jeder Widerstand, jede strukturelle, kulturelle oder persönliche Alterität wird in der Übersetzung aufgelöst. Die Problematik von Äquivalenz und gemeinsamem Hintergrund jeder Übersetzung, die in *Flores azuis* durch die Rolle des Übersetzers Marcos deutlich wird, verschwindet in *Budapest* praktisch vollständig, doch erst durch dieses Verschwinden wird sie überdeutlich erkennbar und in

22 Dieses Konzept wird bei Venuti (1995) ausführlich diskutiert und kritisiert. Venuti schlägt auf unterschiedlichen Ebenen Strategien vor, um der Unsichtbarkeit von allzu aneignender (flüssiger) Übersetzungspraxis sowie der damit einher gehenden Unsichtbarkeit [Invisibility] der Übersetzer entgegenzuwirken, die wiederum mit diversen (auch ökonomischen) Nachteilen verbunden ist.

der letzten ‘mise en abyme’ als unmögliche Fiktion entlarvt: die eigene Autobiografie, geschrieben von einem anderen, wird als eigener Text ‘erkannt’.

Literaturverzeichnis

- BACHMANN-MEDICK, Doris (1998): “Dritter Raum. Annäherungen an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung”. In: Breger, Claudia/Döring, Tobias (Hg.): *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 19–36.
- (1999): “1+1=3? Interkulturelle Beziehungen als ‘dritter Raum’”. In: *Weimarer Beiträge – Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaft* 45, 4, 518–531.
- (2011): “Transnationale Kulturwissenschaften: Ein Überblick”. In: Dietrich, René/Smilovski, Daniel/Nünning, Ansgar (Hg.): *Lost or Found in Translation? Interkulturelle / Internationale Perspektiven der Geistes- und Kulturwissenschaften*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 53–72.
- BENJAMIN, Walter (1961): “Die Aufgabe des Übersetzers”. In: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Bd. 1. Hg. von Siegfried Unseld. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 56–69.
- BHABHA, Homi K. (2009): “How Newness Enters the World”. In: Ders.: *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, 303–337 [Erstveröff. 1994].
- BUARQUE, Chico (2009): *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras [Erstveröff. 2006].
- (2010): *Budapest*. Übs. Karin Schweder-Schreiner. Frankfurt am Main: Fischer.
- CAMPOS, Haroldo de (1981): “Post Scriptum: Transluciferação mephistofáustica”. In: Ders.: *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe. (Leitura do Poema, acompanhado da transcrição em português das duas cenas finais da Segunda Parte)*. São Paulo: Editora Perspectiva, 179–209.
- CURY, Maria Zilda Ferreira (2007): “Novas geografias narrativas”. In: *Letras de hoje* 42, 4, 7–17.
- CUTTER, Martha J. (2005): *Lost and Found in Translation – Contemporary Ethnic American Writing and the Politics of Language Diversity*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- DIZDAR, Dilek (2006): *Translation: Um- und Irrwege*. Berlin: Frank & Timme.
- DURSTEWITZ, Ebba (2011): “O autor do meu livro não sou eu”. *Metafiktionale, metanarrative und metalyrische Verfahren im schriftstellerischen Werk Chico Buarques*. Berlin: Walter Frey (edition tranvía).
- GIPPER, Andreas/KLENGEL, Susanne (2009): “Einleitung”. In: Dies. (Hg.): *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten. Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 7–12.
- JAKOBSON, Roman (2000): “On Linguistic Aspects of Translation”. In: Venuti, Lawrence (Hg.): *The Translation Studies Reader*. New York/London: Routledge, 113–118.
- RENN, Joachim (2006): *Übersetzungsverhältnisse. Perspektiven einer pragmatistischen Gesellschaftstheorie*. Weilerswist: Velbrück.

- (2007): “Vertraute Fremdheit und desperate Vergemeinschaftung – Ethnizität und die doppelte Normalisierung kultureller Differenz in der Moderne”. In: Dreher, Jochen/ Stegmaier, Peter (Hg.): *Zur Unüberwindlichkeit kultureller Differenz. Grundlagentheoretische Reflexionen*. Bielefeld: transcript, 65–96.
- SAAVEDRA, Carola (2008): *Flores azuis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SIEVER, Holger (2009): “Flussers Übersetzungstheorie im Lichte der Translationswissenschaft. Rekontextualisierung als Übersetzungskonzept”. In: Klengel, Susanne/ Siever, Holger (Hg.): *Das dritte Ufer. Vilém Flusser und Brasilien. Kontexte – Migration – Übersetzungen*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 191–205.
- (2010): *Übersetzen und Interpretation: Die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- VENUTI, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. New York: Routledge.

II.

Sozialer Raum und literarische Praxis

Konfliktfelder: Die 'literatura marginal/periférica' und ihr 'literarischer Terrorismus'

Ingrid Hapke

*A capoeira não vem mais [...] agora a gente canta,
agora a gente fala, e na moral agora a gente escreve.*
(Ferréz 2005: 9)¹

Literatura marginal: Die Kultur der 'periferia'

Seit dem Ende der 1990er Jahre kommt es zu einem 'Boom' an literarischen Produktionen aus den 'periferias' von São Paulo. Die Autoren sind arm und häufig – nach eigener Erklärung – schwarz, sie zählen zu den Bewohnern der von Gewalt und Prekarität geprägten 'periferias' und machen sich selbst und die eigenen Erfahrungen zum Subjekt und Objekt ihres Schreibens. In stark oral und von der 'gíria' [Jargon] der 'periferias' geprägten Texten, die vor allem Poesie und Kurzprosa, aber auch Romane umfassen, verhandeln die Autoren Themen wie Armut, Diskriminierung sowie strukturelle und direkte Gewalt. Sie thematisieren den fehlenden Zugang zu Bildung und die Verdrängung einer Geschichte und Kultur, die sie eng mit der Sklaverei verbunden sehen und die sich von der offiziellen Geschichtsschreibung unterscheidet. Gleichzeitig verteidigen sie dezidiert den Status der Literatur für ihr künstlerisches Schaffen.

Denn während das postmoderne Verständnis von Literatur zwar theoretisch vielfältige Formen umfasst und auch populäre und orale Literaturformen eine Aufwertung erfuhren, ist bei Kritikern und Rezipienten praktisch oftmals noch eine von großen Vorbehalten geprägte Haltung zu verzeichnen: Traditionelle Werturteile und Analysen, die der Literatur einen inhärenten Wert und eine Autonomie zusprechen, ohne soziale, po-

¹ "Die Capoeira kommt nicht wieder [...] jetzt singen wir, jetzt sprechen wir und ja, jetzt schreiben wir auch." Übersetzung nach Hapke/Woldering 2013. Alle weiteren Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Ingrid Hapke.

litische und wirtschaftliche Kriterien mit einzubeziehen, sind noch immer an der Tagesordnung (Ginzburg 2008).

Dalcastagnè (2007: 18) konstatiert, dass die brasilianische Literatur ebenso wie andere Diskursformen ein “campo da exclusão” [Feld der Ausgrenzung] darstelle, in dem sogenannte ‘Alteritäten’ (Frauen, Schwarze, Arbeiter) sowohl als Autoren als auch thematisch kaum Raum einnehmen.² Der prototypische brasilianische Schriftsteller ist trotz einzelner Ausnahmen in der brasilianischen Literaturgeschichte weiß und männlich (Frauen haben erst in der Gegenwart an Boden gewonnen) und der sozialen, ökonomischen und kulturellen Elite des Landes zuzuordnen. Die Repräsentation des ‘Anderen’ in den Narrationen bleibt häufig ohne eigene Stimme und ist durch hegemoniale Diskurse geprägt (Dalcastagnè 2007: 18).

Aufgrund des schwierigen Zugangs zum etablierten Buchmarkt erschließen sie sich alternative Publikations- und Distributionsformen in den so genannten ‘social media’ wie Blogs, Facebook und Twitter, gründen alternative Verlage und veranstalten ‘saraus’, d. h. offene Bühnen, auf denen sie ihre Literatur performativ darbieten. Das erklärte Ziel ist die ‘Popularisierung’ der Literatur und das Heranziehen eines neuen Lesepublikums unter den traditionell von nationalen symbolischen Gütern und Bildung Ausgeschlossenen, um auf diese Weise eine Verbesserung der sozialen Realität der ‘periferias’ zu bewirken.

Die ‘literatura marginal/periférica’ ist Teil dessen, was in den letzten Jahren vor allem in der Anthropologie und den Sozialwissenschaften als “cultura da periferia” diskutiert wird:

A cultura da periferia se refere tanto à ideia de um conjunto simbólico próprio dos membros das camadas populares que habitam em bairros periféricos quanto a alguns produtos e movimentos artístico-culturais por eles protagonizados. A cultura da periferia seria, então a junção do modo de vida, comportamentos coletivos, valores, práticas, linguajares e vestimentas dos membros das classes populares situados nos bairros tidos como periféricos. (Nascimento 2011: 13)³

2 Dalcastagnè bezieht sich dabei auf eine von ihr durchgeführte Studie: *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*.

3 “Die Kultur der ‘periferia’ bezieht sich dabei auf die Idee eines den Bevölkerungsschichten der ‘periferias’ eigenen symbolischen Kapitals, ebenso wie auf die kulturellen Produkte und Bewegungen, die sie hervorbringen. Die Kultur der ‘periferias’ ist also eine Verschränkung von Lebensweisen, kollektiven Verhaltensweisen, Werten, Praktiken, Sprechweisen und Kleidungsstilen der Angehörigen der ärmeren Schichten, die in den als ‘peripher’ verstandenen Stadtteilen wohnen.”

In Bezug auf die ‘literatura marginal/periférica’ und ihr Literaturverständnis bedeutet dies: “O texto não é produto final da atividade criativa, mas um ato de intervenção e participação na vida da comunidade, onde ele se produz e circula” (Oliveira 2011: 34).⁴ Die ausgeprägte Performativität der Texte, ihre Bindung an den marginalisierten Körper und an das Programm einer Bewegung, sowie die hohe extratextuelle Referenzialität auf eine schwierige soziale Realität muss bei einer Analyse der Texte berücksichtigt werden. Diese Faktoren sollen in einem ersten Schritt zur Erschließung des Phänomens in meinem Artikel behandelt werden.⁵

Die Literatur als politische Arena

Einer der bekanntesten Autoren der Bewegung ist Ferréz,⁶ Bewohner des prekären Stadtviertels Capão Redondo in der Südzone von São Paulo. Seine bis dato veröffentlichten Romane *Capão Pecado* (1999) und *Manual prático do ódio* (2003) sind in sechs Sprachen übersetzt. Neben seiner vielfältigen literarischen Produktion ist er Gründer des Verlags *Selo Povo* sowie der Musik und Kleidermarke *1daSul* (“Somos todos um pela dignidade da Zona Sul”)⁷ und er organisiert Hip-Hop- und Literaturevents in den ‘periferias’.

4 “Der Text ist nicht das Endprodukt des kreativen Schaffens, sondern eine Intervention und ein Interagieren mit dem Leben der Gemeinschaft, in der er produziert und verbreitet wird.”

5 Ferréz’ Romane werden zwar auch hierzulande bereits vereinzelt rezipiert (in Seminaren, auf Kongressen und in Magisterarbeiten), eine Kontextualisierung seines Werkes innerhalb der Literaturbewegung ist meines Wissens jedoch bisher nicht erfolgt.

6 Der bürgerliche Name lautet Reginaldo Ferreira da Silva. Sein Künstlername ist eine Synthese aus ‘Zumbi’ und dem unter dem Namen ‘Lampião’ bekannten Virgulinho Ferreira da Silva. Beide historischen Persönlichkeiten sind für die brasilianischen Widerstandsbewegungen häufige und wichtige Referenzen: Zumbi war der Anführer des Quilombo dos Palmares, der berühmtesten und widerständigsten Siedlung entlaufener Sklaven im 17. Jahrhundert, welcher letztlich durch die brasilianischen Streitkräfte ermordet wurde. Er steht für den Freiheitskampf während der Sklaverei. Lampião führte Anfang des 20. Jahrhundert eine Räuberbande im armen Nordosten Brasiliens an und starb im Gefecht mit der Polizei. Er galt in weiten Kreisen – verkürzt gesagt – als brasilianischer Robin Hood.

7 “Wir sind eins [im Kampf] für die Würde der Südzone.”



Ferréz prägte mit der Publikation einer Sonderausgabe der landesweit zirkulierenden Monatszeitschrift *Caros Amigos*⁸ *Especial: Literatura Marginal: A cultura da periferia – Ato I* erstmals den Begriff der ‘Literatura Marginal’ für die literarischen Produktionen der ‘periferias’. In den Jahren 2002 und 2004 erschienen zwei Folgepublikationen: *Literatura Marginal: A cultura da periferia – Ato II* und *Ato III* [siehe Abb.]. Jede dieser Ausgaben ist ein Manifest (“Manifesto de Abertura” [Eröffnungsmanifest], “Terrorismo Literário” [Literarischer Terrorismus], “Contestação” [Protest]) vorangestellt, welche später unter dem Titel “Terrorismo Literário” (2005) in der Anthologie *Literatura Marginal. Talentos da escrita periférica* zusammengefasst wurden. Diese Veröffentlichungen werden von den Autoren ebenso wie von Literaturforschern als ein entscheidender Moment zur Formierung der Bewegung verstanden (Nascimento 2009: 52; Silva/Tennina 2011: 15).

Mit dem Adjektiv ‘marginal’ betont Ferréz selbstbewusst eine Randstellung gegenüber dem traditionellen Literaturverständnis und Buchmarkt und spielt gleichzeitig mit der Abwertung, die die Bewohner der brasilianischen Favelas und ‘periferias’ im öffentlichen Bewusstsein erfahren. Denn landläufig wird mit dem Substantiv ‘marginal’ nicht nur der Ausgegrenzte und sozial Benachteiligte belegt, sondern auch der Bandit und Kriminelle. So stilisieren die brasilianischen Medien die ‘periferias’ im Allgemeinen auch in ihrer Berichterstattung zu einem Tatort und die Bewohner zu Tätern.⁹

8 Die *Caros Amigos* wird von der Editora Casa Amarela seit 1997 herausgegeben und setzt sich mit nationalen und globalen neoliberalistischen Tendenzen auseinander (Nascimento 2009: 53).

9 *Brasil Urgente* (CNT), *Cidade Alerta* (Rede Record und CNT) sind Fernsehprogramme, die sich auf die Übertragung von Verbrechen und Gewalt vor allem in den ‘periferias’ und durch deren Bewohner spezialisieren.

Die in *Atto I, II und III* versammelten Texte, Gedichte, Kurzgeschichten und kurzen Prosatexte werden durch Mini-Biografien ergänzt, durch die sich die Autoren explizit als aus der ‘periferia’ stammend ausweisen. Anders als bei der Bewegung der ‘poesia marginal’ der 1970er Jahre, deren Autoren hauptsächlich aus den höheren Gesellschaftsschichten Rio de Janeiros stammten und einen intellektuellen Hintergrund hatten, bezieht sich das Adjektiv also nicht auf alternative Publikationsformen und die Option des Widerstands durch eine (‘freiwillige’) Selbstmarginalisierung angesichts des Militärregimes, sondern vielmehr auf das soziologische Profil der Autoren, das nun auf die literarischen Produktionen übertragen wird.¹⁰ Inzwischen bevorzugen viele der Autoren die Bezeichnung ‘literatura periférica’, um ihre soziale Herkunft zwar zu verdeutlichen, sich aber von der impliziten Bedeutung der Kriminalität, die das Adjektiv ‘marginal’ beinhaltet, zu distanzieren. Dennoch konstruieren die Autoren den Schreibprozess ausgehend vom Stigma der Kriminalisierung und der Gewalt, das ihnen anhaftet und werten dieses um. Dies wird z. B. im Titel des Manifests “Terrorismo literário” (2002) deutlich, d. h. ausgehend von ihrem Verständnis der “caneta como arma” [Stift als Waffe] und der Bezeichnung untereinander als “guerreiros”¹¹, die sich in einem ständigen Krieg befinden (Tennina 2010: o. S.). Die Konstruktion des Selbstbildes erfolgt durch eine bewusste Opposition gegenüber einer kanonisierten Geschichte und Kultur, gegenüber den “bandeirantes” und den “senhores da casa-grande”:

10 Die Benennung als ‘poesia marginal’ geschah im Unterschied zur ‘literatura marginal/periférica’ nicht durch die Autoren selbst: “A classificação ‘marginal’ é adotada por seus analistas e assim mesmo não sem certo temor e hesitação: fala-se mais frequentemente ‘ditos marginais’, ‘chamados marginais’, evitando-se uma postura afirmativa do termo. Geralmente ele vem justificado pela condição alternativa, à margem da produção e veiculação no mercado, mas não se afirma a partir dos textos propriamente ditos, isto é, de seus aspectos propriamente literários.” [“Die Bezeichnung ‘marginal’ wird von den Literaturwissenschaftlern verwendet, jedoch nicht ohne Vorbehalte und Zögern: meistens wird durch ein ‘besagte marginais’ und ‘sogenannte marginais’ relativiert und so eine eindeutige Zuweisung des Begriffs vermieden. Im Allgemeinen wird er durch seine alternativen Produktionsbedingungen am Rande des Buchmarktes gerechtfertigt und nicht durch die Texte selbst, also ihre genuin literarischen Aspekte, begründet.”] (Hollanda 1980: 98–99). Aufgrund ihres bevorzugten Reproduktionsmittels, des Mimeografs, ein Vorläufer des Kopierers, wurde die Gruppe auch als ‘geração mimeógrafo’ bekannt.

11 Als ‘guerreiro’ wird in den ‘periferias’ im Allgemeinen auch ein Mensch verstanden, der hart unter widrigen Umständen dafür kämpft, würdig zu leben. Im Kontext des Kriegsmotivs wird der kämpferische Sinn verstärkt.

O significado do que colocamos em suas mãos hoje é nada mais do que a realização de um sonho que infelizmente não foi vivido por centenas de escritores marginalizados deste país. Ao contrário do bandeirante¹² que avançou com mãos sujas de sangue sobre nosso território e arrancou a fé verdadeira, doutrinando nossos antepassados índios, e ao contrário dos senhores das casas-grandes¹³ que escravizaram nossos irmãos africanos e tentaram dominar e apagar toda a cultura de um povo massacrado mas não derrotado. Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre a nossa história, mataram nossos antepassados.¹⁴ Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimerão tudo o que prove que um dia a periferia fez arte. Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles 'excluídos sociais' e para nos certificar de que o povo da periferia / favela / gueto tenha sua colocação na história e não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo da sua própria cultura, o *Caros Amigos / Literatura Marginal* vem para representar a cultura autêntica de um povo composto de minorias, mas em seu todo uma maioria." ("Manifesto de Abertura" in Ferréz 2001: 3 und "Terrorismo Literário", Ferréz 2005: 10)¹⁵

-
- 12 Die 'bandeirantes' (von 'bandeira', Flagge) führten im Brasilien der Kolonialzeit Expeditionen zur Erschließung des Hinterlandes durch. Sie waren ausschlaggebend für den Aufbau der brasilianischen Nation und die Gründung vieler Städte, weshalb sie von der offiziellen Geschichtsschreibung häufig als die 'wahren Entdecker' Brasiliens verstanden und als Helden geehrt werden. Dabei gingen sie jedoch äußerst brutal v. a. gegen die Indigenen vor, verschleppten sie als Sklaven für die Plantagenbesitzer, raubten, mordeten und vergewaltigten.
- 13 Gilberto Freyre entwickelte 1933 in seiner soziologischen Studie *Casa Grande & Senzala* [dt. *Herrenhaus und Sklavenhütte*] die Theorie der geglückten Rassenmischung und einer 'sanften Sklaverei' in Brasilien. Ferréz stellt diese hier deutlich in Frage.
- 14 Der Minister Rui Barbosa ordnete 1890, zwei Jahre nach der Abolition bzw. ein Jahr nach der Proklamation der Republik, das Verbrennen aller Dokumente an, die den Sklavenhandel betrafen, um diesen schandhaften 'schwarzen Fleck' aus der brasilianischen Geschichte zu löschen.
- 15 "Die Bedeutung von dem, was wir heute in Eure Hände legen, ist nicht mehr und nicht weniger als die Verwirklichung eines Traumes, den leider Hunderte von marginalisierten Schriftstellern nicht realisieren konnten. Damit treten wir dem 'bandeirante' entgegen, der mit von Blut beschmutzten Händen in unser Gebiet vorrückte und den wahren Glauben ausriss, indem er unseren indianischen Vorfahren seine Lehren aufzwang; gehen gegen die Senhores der Herrenhäuser an, die unsere afrikanischen Brüder versklavten und versuchten, die gesamte Kultur eines Volkes zu unterwerfen und zu vernichten; ein Volk, das zwar massakriert, aber nicht besiegt wurde. Eine Sache ist sicher, sie haben unsere Dokumente verbrannt, über unsere Geschichte gelogen, unsere Vorfahren ermordet. Genauso sicher ist, dass sie einfach weiterlügen und alles verschwinden lassen und verbrennen werden, was beweist, dass die finanziell schwächeren Schichten Kunst gemacht haben. Die 'literatura marginal' kämpft gegen die Massenkultur an, die die sogenannten 'sozial Ausgeschlossenen' jeden Tag ein Stück mehr gefügig macht und entfremdet. Mit *Literatura Marginal* zeigen wir, dass das Volk aus der Periferia / der Favela / dem Ghetto seinen Platz in der Geschichte hat, damit wir nicht weitere 500 Jahre an den kulturellen Rand eines Landes geworfen

Dabei geht es der ‘literatura marginal/periférica’ nicht um eine Abwertung der traditionellen Literaturen. Doch das literarische Feld wird über den Versuch der Aneignung ‘der Literatur’ als Diskursmedium seitens der marginalen Autoren zu einem Austragungsort kultureller, politischer und sozialer Konflikte, die auch in ihm selbst wirksam sind. Die Bedingungen der sozialen Realität sind Kriterien, die die ästhetische Wahrnehmung wesentlich bestimmen und die durch die diskursbestimmenden Machtinstanzen generalisiert werden: “Quem inventou o barato não separou entre literatura boa / feita com caneta de ouro e literatura ruim / escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto” (Ferréz 2005: 9).¹⁶ Zwar legitimieren die Autoren ihre literarische Produktion über die Erfahrung der Marginalisierung, durch die sie ihren Produktionen Authentizität und sich selbst Autorität zusprechen, jedoch verteidigen sie den Status der Fiktion und deren kreatives Potenzial, indem sie diese als ‘Literatur’ bezeichnen, und fordern einen sichtbaren Platz im nationalen Kulturschaffen ein.

Das marginale Subjekt zeigt sich auf diesem ‘Foto’ (Zitat s. o.) bereits durch die gemeinschaftlichen Veröffentlichungen von 48 Autoren als Teil eines Kollektivs. Die Vielstimmigkeit und die Repräsentation der ‘comunidade da periferia’ wird außerdem durch den Plural der ersten Person im Manifest verstärkt.

Nach der Publikation der Zeitschrift *Literatura Marginal* kommt es zu einer Vielzahl an Veröffentlichungen von Anthologien, die oft von den Kollektiven, die auch die ‘saraus’ organisieren, im Selbstverlag herausgegeben werden. Ebenso werden mehrere alternative Verlage durch marginale Autoren gegründet. Exemplarisch seien hier die von Allan Santos da Rosa gegründeten Edições Toró genannt. Das ‘Objekt’ Buch erfährt unter der Herausgeberschaft marginaler Autoren eine Veränderung, indem z. B. der Schrifttypus an Kalligrafie oder an Graffiti erinnert, indem das

werden, das sich vor seiner eigenen Kultur ekelt. Die *Caros Amigos / Literatura Marginal* ist da, um die Kultur eines Volkes zu vertreten, das aus Minderheiten besteht, aber als Ganzes eine Mehrheit ist” (Übersetzung nach Hapke/Woldering 2013).

- 16 “Wer das Ding erfunden hat, hat nicht unterschieden zwischen guter Literatur / mit einem goldenen Füllfederhalter und schlechter Literatur / mit Kohle geschrieben. Es gibt nur eine Regel: Gesicht zeigen. Wir sind nicht einfach nur ein Bild, im Gegenteil, wir ändern die Perspektive und schießen unser eigenes Foto” (Übersetzung nach Hapke/Woldering 2013).

Buch mit afrikanischen *icons* illustriert, mit Stoffen beklebt oder als lose Blätter in einer Geschenkschachtel verpackt ist. Auf diese Weise symbolisiert es die kulturellen und sozialen Prägungen des marginalisierten Körpers:

A proposta das Edições Toró não foi simplesmente fazer livro bonito, mas livro interessante para a palma da mão, que conjugasse outros materiais além da página. Por mais que o texto seja fascinante para quem não gosta de ler, e quem tem dificuldade de ler, eu acho que não vai gostar de ler, o livro não atrai por si. Então o objeto livro muda. A gente foi descobrindo que a forma é imposta à gente, que pode ser diferente... para não ficar só mental. (Interview mit Allan Santos da Rosa am 04.02.2010)¹⁷

Während sich die Autoren der 'Poesia marginal' der 1970er Jahre aus ideologischen Gründen vom traditionellen Publikationsmarkt abwandten und sich diesem teilweise bis heute verweigern, reagiert die 'literatura marginal/periférica' auf die Ausgrenzung und Abweisung durch die Verlage, indem sie sich alternative Publikationsmöglichkeiten erschließt. Eine Veröffentlichung in einem Traditionsverlag wird jedoch von den meisten der Autoren der 'literatura marginal/periférica' als eine Anerkennung ihres kreativen Schaffens verstanden und bei Gelegenheit gern wahrgenommen (Nascimento 2009: 49). Inzwischen brachte beispielsweise der traditionelle Verlag Editora Global sieben eigenständige Buchpublikationen in der eigens kreierte Sparte 'Literatura Periférica' heraus.¹⁸

17 "Das Konzept der Edições Toró war nicht nur ein schönes Buch zu machen, sondern eins, das auch physisch ansprechend ist, indem die Buchseite mit weiteren Materialien zusammengebracht wird. Der Text kann noch so interessant sein, wenn jemand nicht gerne liest und wer Schwierigkeiten beim Lesen hat, liest bestimmt nicht gerne, dann ist das Buch an sich nicht attraktiv. Das Objekt Buch muss sich also verändern. Wir sind dahintergekommen, dass die Form uns aufgezwungen wird, dass sie anders sein kann ... damit das Buch nicht nur auf einer geistigen Ebene bleibt." Wichtig ist auch, dass der Kaufpreis der Bücher zwischen 5 und 15 Reais liegt und damit für ein finanzschwaches Publikum erschwinglich bleibt. Bei einem Mindestlohn von aktuell 622 Reais (Vgl. >[www2.camara.gov.br/agencia/noticias/ADMINISTRACAO-PUBLICA/205648-SALARIO-MINIMO:-GOVERNO-ATUALIZA-VALOR-PARA-R\\$-622-EM-2012.html](http://www2.camara.gov.br/agencia/noticias/ADMINISTRACAO-PUBLICA/205648-SALARIO-MINIMO:-GOVERNO-ATUALIZA-VALOR-PARA-R$-622-EM-2012.html)<) ist das Belletristikbuch bei einem Durchschnittspreis von 20 bis 30 Reais im Traditionsverlag für viele Bewohner der 'periferias' ein nicht erschwinglicher Luxus.

18 Es publizierten bis dato Sérgio Vaz: *Colecionador de Pedras* (2008, Poesie), *Literatura, Pão e Poesia* (2011, crônicas); Allan Santos da Rosa: *Da Cabula – Istória pra tiatru* (2007, Theaterstück), Dinha: *De passagem mas não a passeio* (2008, Poesie); Alessandro Buzo: *Guerreira* (2007, Roman); Sacolinha: *85 letras e um disparo* (2007, Kurzgeschichten); GOG: *A rima denúncia* (2010, Rap).

Eine weitere wichtige literarische Praxis der Bewegung sind die ‘saraus’, die offenen Bühnen, die sich in den letzten zehn Jahren in den Bars der ‘periferias’ etabliert haben.¹⁹ Der Name, eine Ableitung von dem französischen Begriff ‘soirée’, bezeichnete im Brasilien des 19. Jahrhunderts kulturelle Abendveranstaltungen, die auf den Landsitzen und in privaten Stadthäusern der Kunst und Kultur gewidmet waren. Mit der Gründung der *Cooperifa* (*Cooperação Cultural da Periferia*)²⁰ im Jahr 2001 eigneten sich die Autoren Sérgio Vaz und Marco Iadoccico den Begriff ‘sarau’ an, ohne sich zunächst der historischen Bedeutung bewusst zu sein (Vaz 2008: 89). Die Bewohner der ‘periferias’ tragen hier vor allem eigene Gedichte vor und informieren über sie betreffende Ereignisse und kulturelle Aktionen des Widerstands.

Das Entstehen des marginalisierten, schwarzen (funktionalen) Alphabeten-Körpers ebenso wie der Stimme für das Gesagte, also die unmittelbare Übertragung des Wortes, ist dabei gleichsam ein Garant für Wahrhaftigkeit (vgl. hierzu Zumthor 1990: 28).²¹ Es bestärkt darüber hinaus die Rolle der Literatur im gemeinsamen Sprechen und Hören als kollektiven Akt und Aktion. Für Vaz haben die ‘saraus’ hauptsächlich eine pädagogische Funktion. Es gehe mit Hilfe der Literatur auch um die Vermittlung von Wissen und um die Stärkung des Bewohners in seiner Diskursmacht. Vaz versteht die ‘saraus’ deshalb als “oficina de cidadania” [Werkstatt der Bürgerrechte], die das marginalisierte Subjekt befähigen, seine Rechte als Bürger wahrzunehmen. (Vaz 2010, Interview mit der Autorin). Die Literatur interagiert in der Praxis der ‘saraus’ direkt mit der sozialen Realität, indem sie einen Ort der ‘Peripherie’, in diesem Fall ‘die Bar’ – Symbol von Alkoholismus, Arbeitslosigkeit und Gewalt – in ein Kulturzentrum verwandelt und der Ort damit jenseits dieser Stigmata positiv konnotiert erfahrbar wird. Für Vaz ist dies eine Möglichkeit, selbst-

19 Die seit 2006 herausgegebene *Agenda Cultural da Periferia* kündigte z. B. für Mai 2012 vierzehn regelmäßig in den periferias stattfindende ‘saraus’ an, wobei diese Liste unvollständig ist. Aktuell beläuft sich die Zahl der wöchentlich oder monatlich stattfindenden ‘saraus’ auf über 20 (Erhebung der Autorin).

20 Die *Cooperifa* ist das erste durch Bewohner der ‘periferias’ gegründete Kollektiv, das sich der Förderung und Produktion von Literatur(veranstaltungen) widmet. Der ‘Sarau da Cooperifa’ findet jeden Mittwochabend von 21 bis 23 Uhr in der Bar do Zé Batidão im Jardim São Luis in der Südzone von São Paulo statt und bekommt durch die Medienberichterstattung nationale Anerkennung.

21 Zumthor führt als Beleg an, dass bestimmte Handlungen, z. B. Zeugenaussagen vor Gericht, die Absolution oder Strafurteile, die einen Wahrheitsanspruch erheben, stets mündlich vorgetragen werden müssen (Zumthor 1990: 28).

bestimmt die seiner Überzeugung nach bewusste Segregation durch den Staat zu unterlaufen:

Na periferia não tem teatro, não tem museu, não tem biblioteca, não tem cinema. O único espaço público que o Estado deu foi o bar; você imaginar [sic] que a gente ia se acabar bebendo cachaça e a gente transformou os bares em centro cultural, então, fudeu cara, não tem mais como controlar a gente. Porque o que não falta é bar na periferia. (Vaz in dem Kurzfilm *Curta Sarau* 2010)²²

Auch den von vielen Autoren geführten Blogs (und deren Präsenz auf Facebook und Twitter), die hier nur am Rande erwähnt werden können, kommt eine große Bedeutung in der Konstruktion einer 'peripheren' Gemeinschaft zu. Sie dienen nicht nur der Veröffentlichung literarischer Texte, sondern auch dem Informations- und Ideenaustausch, sowie der Dokumentation von kulturellen Aktionen durch Bild, Video und Kommentar. Damit erlaubt das Internet eine Affirmation des peripheren Subjekts neben der negativen Zeichnung durch die traditionellen Informationsmedien, während es 'nach innen' einen schnellen und unkomplizierten Kontakt der Bewohner miteinander in den fragmentierten und häufig geografisch weitläufigen 'periferias' herstellt.²³

Die Multimedialität (Körper, Buch, Internet) und die Referenzialität der 'literatura marginal/periférica' führt somit zu einer Komplexität der Sinnkonstruktionen durch die Literatur, die ihr auf der Textebene zwar häufig abgesprochen wird, jedoch in der Faktur der Texte und im Kontext ihrer Entstehung fassbar wird.

Ein neuer 'Roman'

Während des Workshops zu den 'novas vozes' der brasilianischen Literatur kam die Frage nach einem neuen großen politischen Roman auf.

22 "In der periferia gibt es keine Theater, keine Museen, keine Bibliotheken. Die Bar ist der einzige öffentliche Raum, den uns der Staat gegeben hat. Die haben gedacht, dass wir uns zu Tode trinken würden, aber wir haben die Bars in Kulturzentren umfunktionierte, und – denkste! – jetzt gibt es kein Halten mehr: Denn wenn es eins in der 'periferia' gibt, dann sind das Bars."

23 Neben anderen strukturellen Gegebenheiten ebnete mit Sicherheit die gute digitale Erschließung São Paulos – auch der 'periferias' – den Weg für die Bewegung der 'literatura marginal/periférica'.

Denn bei den auf dem traditionellen Buchmarkt seit dem Jahre 2000 erschienenen Publikationen lasse sich im Allgemeinen eher eine zunehmende Tendenz zum Privaten und zu globalisierenden Themen ausmachen, während die ‘großen brasilianischen’ Themen auf den ersten Blick von den Autoren offenbar außer Acht gelassen würden. Ähnlich stellte auch Sassen mit Blick auf andere Literaturen fest, dass Kategorien wie z. B. die ‘Nationalliteratur’, deren bevorzugte Gattung der Roman ist, in dem Maße an Gültigkeit verliere, wie der Nationalstaat selbst als politisches, kulturelles und soziales Ordnungssystem in der Gegenwart an Status zu verlieren scheint (Sassen 2008: 17).

Benedict Anderson hatte in *Imagined Communities* (1983) den Buchdruck als Kulturtechnik und in ihm vor allem den Roman als wesentlich für die diskursive Konstruktion der Nationen im 19. Jahrhundert gekennzeichnet. Aus dieser Perspektive ist der Roman in seiner Nähe zur Historiografie und als Träger nationaler Werte an sich immer schon politisch geprägt; denn wie Renan bereits im Jahre 1882 konstatierte, kann eine gemeinschaftliche nationale Identität nur über die Differenz zu einem Anderen und eine interne Homogenisierung von Kultur und Geschichte hergestellt werden (Renan 2006: 11).

Um jedoch in der Literaturwissenschaft als ‘politisch’ wahrgenommen zu werden, scheint sich der Roman bisweilen auch dezidiert in Opposition zu einer national anerkannten Narration stellen zu müssen, wie das beispielsweise in der Diktatur durch die Romane der 1970er und 80er Jahre geschah. Entscheidend ist jedoch insgesamt, dass auch der Ort der literarischen Opposition bis vor Kurzem hauptsächlich der intellektuellen und kulturellen Elite des Landes vorbehalten war, da diese schreiben konnte und in Beziehungsgeflechte eingebunden war, die eine Publikation und Zirkulation ihrer Texte ermöglichten. Denn das symbolische Kulturgut Brasiliens ist zwar, vor allem seit der von den Modernisten propagierten ‘kulturellen Anthropophagie’, deutlich von der Vielfalt der sogenannten indigenen und afrobrasilianischen ‘Popularkultur’ geprägt; doch lässt diese partielle Aufnahme in den nationalen Kanon nicht den Schluss auf eine allgemeine Akzeptanz und Inklusion dieser Gruppierungen in die brasilianische Gesellschaft zu (Nitschack 2010: 453–454), wie auch aus dem Zitat des Manifests von Ferréz (s. o.) deutlich wird.

Das marginalisierte Subjekt wurde also weder als Produzent nationaler Kultur noch als Konsument derselben verstanden und somit als historischer oder kultureller Akteur von der literarischen Konstruktion der ‘Na-

tion' ausgeschlossen. Doch das durch Globalisierungs- und Demokratisierungsprozesse bedingte Auftreten bzw. Sichtbarwerden neuer Subjekte in der brasilianischen Literaturszene, die ihrerseits die Herrschaft über die (literarischen) Diskurse und über den Ort der Autorschaft debattieren, stellt die Universalität und Homogenität von Narrationen, die das 'Projekt Nation' der Eliten stützen, nun nachhaltig in Frage und ergänzt diese durch eigene sinnstiftende Narrationen. Der als homogen imaginierten Gemeinschaft der 'Nation' steht nun mit der 'literatura marginal/periférica' eine periphere Gemeinschaft gegenüber, die sich auf eigene kulturelle Register und Erfahrungen beruft, welche sie zwar innerhalb des nationalen Kontextes verhandelt, aber gleichzeitig zu entnationalisieren beginnt (Sassen 2008: 18).

Appadurai (2010) beobachtet in der globalisierten Gegenwart eine drastische Transformation der Imaginationstätigkeit. Diese sei nicht mehr nur die Domäne der Eliten oder einiger weniger 'Genies', wie zum Beispiel noch Harold Bloom (2004) für die Literatur in *Genius. Die hundert bedeutendsten Autoren der Weltliteratur* zu bekräftigen versucht, sondern "the imagination has broken out of the special expressive space of art, myth, and ritual and has now become a part of the quotidian mental work of ordinary people in many societies" (Appadurai 2010: 5).

Zwar eignen sich die Autoren der 'literatura marginal/periférica' mit ihrer Literatur dezidiert einen solchen Kunstraum an, integrieren ihn jedoch in die alltäglichen Praktiken ihres politischen und pädagogischen Handelns, durch das die Literatur als ein nur wenigen vorbehaltenes symbolisches Gut eine Entauratisierung erfährt. "Desse modo, já não poderíamos falar de literatura como uma entidade homogênea, enquadrada em parâmetros pré-definidos, pois o termo literatura implicaria necessariamente questionamentos do tipo: Que literatura? Para quem? Com que finalidade? Em que condições? Quais as mediações?" (Oliveira 2011: 37).²⁴

Ein Aspekt, der in diesem Kontext interessant scheint, berührt nun genau die Gattungsbestimmung 'Roman' und betrifft das Kriterium der Länge einer Narration. Denn gerade die längeren Prosatexte, die der 'literatura marginal/periférica' zugeordnet werden können, fanden bisher am meis-

24 "Auf diese Weise können wir von Literatur nicht mehr als einer homogenen Einheit sprechen, die in vordefinierte Parameter einzuordnen ist, denn der Begriff 'Literatur' beinhaltet notwendigerweise Fragen wie: Welche Literatur? Für wen? Mit welchem Ziel? Unter welchen Bedingungen? Durch wen oder was wird sie vermittelt?"

ten Beachtung auf dem Buchmarkt und in der Literaturkritik. Doch stellen diese im Grunde die Ausnahme in der Produktion aus den ‘periferias’ dar. Beatriz Resende verzeichnet insgesamt eine Tendenz der brasilianischen Gegenwartsliteratur zu kürzeren Texten; sie sieht die gegenwärtigen Produktionen von einer “presentificação” geprägt, einer Dringlichkeit der Interaktion mit der Gegenwart (Resende 2008: 27). Diese kommt z. B. im Falle der ‘literatura marginal/periférica’ besonders durch die ‘saraus’ und durch die Publikationsformen im Internet zum Ausdruck, welche eine direkte und zeitnahe Intervention in aktuelle Diskurse ermöglichen. Damit relativiert sich ein traditionelles Merkmal für literarische Qualität, nämlich die Dauerhaftigkeit der Werke, die in den Literaturwissenschaften noch immer als ein wesentliches Kriterium für deren Bedeutsamkeit gilt (Bloom 2004: 11–12).

Der traditionelle Roman, ‘Denkmal’ einer nationalen Elite für eine nationale Elite, verliert aktuell angesichts der Pluralität neuer Erzählungen und der Veränderungen, welche die Wahrnehmung und Kommunikation in einem globalisierten Kontext kennzeichnen, seine Form und vermeintliche Universalität. Um auf die Frage nach einem neuen großen, politischen Roman zurückzukommen: Im Sinne der hier dargestellten Transformationen und aufgrund ihrer Eigenschaft als Feld der Auseinandersetzung mit dem “Paradox des Nationalen” (Sassen 2008) könnte die ‘literatura marginal/periférica’ in ihrer Bedeutung für die aktuelle Kulturszene Brasiliens als ein neuer politischer ‘Roman’ eines anderen Brasilien verstanden werden, “de um povo composto de minorias, mas em seu todo [é] uma maioria” (Ferréz 2005: 11).²⁵

Schlussbemerkungen

Ein produktiver (und demokratischer) Umgang mit der ‘literatura marginal/periférica’ sowie mit aktuellen Literaturformen überhaupt, der nicht nur bei einer Defizitanalyse verharret, erfordert von der Literaturwissenschaft, sich von traditionellen Analyseketegorien zu lösen und

[...] saudavelmente, conhecer termos que vão da antropologia ao vocabulário do misterioso universo da informática, tudo isso atravessado pelas necessárias reflexões políticas, pois vivemos hoje, no Brasil e, de modo geral, em toda

25 “[E]in Volk, das aus Minderheiten besteht, aber als Ganzes eine Mehrheit ist.”

a América Latina, um momento em que o viés político, felizmente, tende a atravessar todas as atividades, o que é uma consequência positiva da volta à plena democracia. (Resende 2008: 17)²⁶

Der literarische Text der 'literatura marginal/periférica' ist stets in performative Strategien, Publikations- und Repräsentationsformen eingebunden, die wesentlich die Beziehungen zwischen Autoren, Texten und Lesern prägen. Diese müssen bei einer Untersuchung der Sinnkonstruktionen in den Texten selbst Berücksichtigung finden.

Literaturverzeichnis

- ANDERSON, Benedict (2006): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso [Erstveröff. 1983].
- APPADURAI, Arjun (2010): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Bd. 1. University of Minnesota: Public Worlds [Erstveröff. 1996].
- BLOOM, Harold (2004): *Genius. Die hundert bedeutendsten Autoren der Weltliteratur*. Übs. Yvonne Badal. München: Albrecht Knaus [Erstveröff. 2002].
- BOURDIEU, Pierre (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übs. Bernd Schwibs/Achim Russer. Frankfurt am Main: Suhrkamp [Erstveröff. 1992].
- DALCASTAGNÈ, Regina (2007): "A autorepresentação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea". In: *Letras de Hoje* 42, 4, 18–31.
- FERRÉZ (2001) (Hg.): *Caros Amigos Especial: Literatura Marginal: A cultura da periferia – Ato I*.
- (2002) (Hg.): *Caros Amigos Especial: Literatura Marginal: A cultura da periferia – Ato II*.
- (2004) (Hg.): *Caros Amigos Especial: Literatura Marginal: A cultura da periferia – Ato III*.
- (2005): "Terrorismo literário". In: Ferréz (Hg.): *Literatura Marginal. Talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 9–14.
- GINZBURG, Jaime (2008): "O valor estético: entre universalidade e exclusão". In: *Alea* 10, 1, 98–107.
- HAPKE, Ingrid/WOLDERING, Yôko (2013): "Literarischer Terrorismus". In: Tschorn, Lisa/Schmitt, Tobias/Araújo, Shadia Hussein de (Hg.): *Widerständigkeiten im Land der Zukunft. Ein anderes Brasilienbuch*. Münster: Unrast-Verlag (im Druck).
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (1980): *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense.

26 "[Wir müssen] auf eine gesunde Art Begriffe verwenden lernen, die zur Ethnologie ebenso wie zu der mysteriösen Welt der Informatik gehören und sie mit den nötigen politischen Überlegungen versehen. Denn wir erleben heute in Brasilien und in Lateinamerika ganz allgemein einen Moment, in dem eine politische Ausrichtung alle Aktivitäten durchzieht; was sicher eine positive Folge der Rückkehr zur Demokratie ist."

- NASCIMENTO, Érica Peçanha do (2009): *Vozes Marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- (2011): *É tudo nosso. A produção cultural nas periferias paulistanas*. Dissertation, Universidade de São Paulo.
- NITSCHACK, Horst (2010): “Der Kulturraum Brasilien und der *cultural turn*”. In: Costa, Sérgio/Kohlhepp, Gerd/Nitschack, Horst/Sangmeister, Hartmut (2010): *Brasilien heute. Geographischer Raum, Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert, 443–457.
- OLIVEIRA, Rejane Pivetta de (2011): “Literatura marginal: questionamentos à teoria literária.” In: *Revista Ipotesi* 15, 2; 31–39. ><http://www.ufjf.br/revistaipotesi/atuall/17.03.2012>.
- RENAN, Ernest (2006): “What is a nation?” In: Bhabha, Homi (Hg.): *Nation and Narration*. Übs. Martin Thom. New York: Routledge, 8–22 [Erstveröff. 1882].
- RESENDE, Beatriz (2008): *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Biblioteca Nacional.
- SASSEN, Saskia (2008): *Das Paradox der Nationalen. Territorium, Autorität und Rechte im globalen Zeitalter*. Übs. Nikolaus Gramm. Frankfurt am Main: Suhrkamp [Erstveröff. 2006].
- SILVA, Simone/TENNINA, Lucía (2011): “‘Literatura Marginal’ de las regiones suburbanas de la Ciudad de San Pablo: el nomadismo de la voz”. In: *Revista Ipotesi* 15, 2 (Sondernummer zu Literatura Marginal), 13–29. ><http://www.ufjf.br/revistaipotesi/atuall/17.03.2012>.
- TENNINA, Lucía (2010): “Paratextos y ‘saraus’ de poesia. Mecanismos de legitimación de la escritura y del escritor ‘periféricos’”. In: *Darandina Revista Eletrônica*. ><http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/12/Paratextos-y-%E2%80%9Csaraus%E2%80%9D-de-poes%C3%ADa.-Mecanismos-de-legitimaci%C3%B3n-de-la-escritura-y-del-escritor-%E2%80%9Cperif%C3%A9ricos%E2%80%9D.pdf> (09.10.2012).
- VAZ, Sérgio (2008): *Cooperifa. A antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- ZUMTHOR, Paul (1990): *Einführung in die mündliche Dichtung*. Übs. Irene Selle. Berlin: Akademie Verlag.

Blogs und Internet

- AÇÃO EDUCATIVA (2012) (Hg.): “Agenda Cultural da Periferia”. Mai, 6, 6. >http://www.agendadaperiferia.org.br/05_2012/literatura.html (6.05.2012).
- FERRÉZ: >www.ferrez.blogspot.com
- VAZ, Sérgio: >www.colecionadordopedras1.blogspot.com
- VERLAG EDIÇÕES TORÓ: ><http://www.edicoestoro.net>
- WEBSEITE DER BRASILIANISCHEN REGIERUNG: >[www2.camara.gov.br/agencia/noticias/ADMINISTRACAO-PUBLICA/205648-SALARIO-MINIMO:-GOVERNO-ATUALIZA-VALOR-PARA-R\\$-622-EM-2012.html](http://www2.camara.gov.br/agencia/noticias/ADMINISTRACAO-PUBLICA/205648-SALARIO-MINIMO:-GOVERNO-ATUALIZA-VALOR-PARA-R$-622-EM-2012.html) (15.05.2012).

Interviews

- ROSA, Allan Santos da (2010): Interview mit der Autorin am 04.02.2010 in São Paulo (Tonaufnahme).
- VAZ, Sérgio (2010): Interview mit der Autorin am 08.02.2010 in São Paulo (Tonaufnahme).

Film

Curta Sarau (2010). Regie: David Alves. ><http://www.youtube.com/watch?v=7FyCf1CrFcI> (08.10.2012).

Verflechtungen und Entflechtungen in *Desde que o Samba é Samba* von Paulo Lins

Vinicius Mariano de Carvalho

Einleitung

Die Texte von Paulo Lins, vor allem sein zweites Werk von 2012 *Desde que o Samba é Samba* [Seit der Samba der Samba ist], stellen für die literaturwissenschaftliche Analyse in mehrfacher Hinsicht eine Herausforderung dar. Denn im Leben und Werk des Autors müssen zwei Aspekte berücksichtigt werden, die einander diametral entgegengesetzt sind: Zum einen hat Paulo Lins bisher lediglich zwei Romane in großem zeitlichen Abstand verfasst und stellt somit den Literaturkritiker vor die heikle Aufgabe, ein Schreiben bewerten zu müssen, das im Grunde noch im Werden begriffen ist. Doch andererseits ist *Cidade de Deus* von 1997 (dt. *Die Stadt Gottes*, 2004) eines der am meisten besprochenen, diskutierten und übersetzten Bücher der brasilianischen Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts, das darüber hinaus einem mindestens ebenso bekannten Film als Vorlage diente. Dieser 'Schatten' des Ruhms spielt bei einer näheren Beschäftigung mit dem genannten zweiten Roman von Paulo Lins unbestreitbar eine wichtige Rolle.

Es wäre – mit anderen Worten – wirklich schwierig, *Desde que o Samba é Samba* ohne Einbezug von *Cidade de Deus* zu untersuchen, denn es handelt sich dabei nicht nur um das erste und lange Zeit einzige Werk Paulo Lins'; sein Erstling ist vielmehr auch im Sinne eines 'Analysekorpus' der einzige Text, den man für den Dialog mit *Desde que o Samba é Samba* heranziehen kann. An dieser Stelle sei jedoch angemerkt, dass im Folgenden keine vergleichende Analyse beider Werke unternommen werden soll. Vielmehr möchte ich nach einer möglichen Kontinuität zwischen beiden Texten fragen und mithilfe einiger analytischer Überlegungen zu *Cidade de Deus* eine erhellende Annäherung an *Desde que o Samba é Samba* versuchen.

Fünfzehn Jahre nach dem paradigmatischen Debüt des Verfassers von *Cidade de Deus* und einem anschließenden fünfzehnjährigen literarischen Schweigen erschien Paulo Lins' zweiter fiktionaler Text mit dem Titel *Desde que o Samba é Samba*. Wie sein erster Roman spielt auch dieser in der marginalisierten sozialen Peripherie Rio de Janeiro, allerdings

nicht in einer Favela des ausgehenden 20. Jahrhunderts, sondern im Viertel Estácio de Sá der 1920er Jahre. Vom früheren Text unterscheidet sich dieser Roman auch dadurch, dass nicht die Gewalt das Leitmotiv bildet, sondern die Entstehung des ‘samba carioca’, des Samba aus Rio de Janeiro und der Sambaschulen. Doch wie in *Cidade de Deus* besteht auch in *Desde que o Samba é Samba* die Tendenz, bestimmte Räume der städtischen Geografie mit den Eigenschaften einer literarischen Figur auszustatten.

Neu ist an diesem Roman also die Verortung im Rio de Janeiro der brodelnden 1920er Jahre, jener Zeit, in der sich etablierte, was später zum Markenzeichen des weltbekannten Karnevals von Rio werden sollte: die Sambaschulen mit ihren Kostümen und Karnevalsumzügen. Die Entstehung der ersten Sambaschule, der *Deixa Falar*, und die überwiegend historischen Persönlichkeiten nachempfundenen Figuren des Romans bilden den Kern der erzählerischen Handlung. Außerdem zeichnet Lins, parallel zur Entstehung der Sambaschule, die Herausbildung der Umbanda als neue Religion nach.

Hier zeigt sich bereits die Nähe des Textes zur Tradition des historischen Romans, mit der ich meine Untersuchung beginnen möchte. Darüber hinaus sollen einige narrative Besonderheiten analysiert und der genannte Roman innerhalb der brasilianischen Literatur verortet werden.

Ein historischer Roman?

Der erzählerische Diskurs in *Desde que o Samba é Samba* scheint auf den ersten Blick rund um eine Dreiecksbeziehung konstruiert, doch zielt der Autor nach eigener Aussage auf etwas anderes: Seine Absicht lautet, die Geschichte der *Deixa Falar*, der ersten Sambaschule Rio de Janeiros zu erzählen und die ‘Erfindung’ des Sambas durch deren Gründer.

In Interviews¹ kurz nach Veröffentlichung bejaht Lins die Gattungsfrage nach dem historischen Roman zwar nicht direkt, aber es deutet einiges darauf hin. Doch auch wenn eine Definition des historischen Romans sich komplexer gestalten würde als zunächst angenommen,

¹ Vgl. beispielsweise: ><http://oglobo.globo.com/cultura/desde-que-samba-samba-novo-livro-de-paulo-lins-4512115>< (26.10.2012) oder ><http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/a-voz-do-samba>< (26.10.2012).

möchte ich an dieser Stelle nicht ausführlich darauf eingehen; es mögen vielmehr einige Begriffe mit Blick auf meine weitere Argumentation ausreichen. Carlos Mata Induráin definiert den historischen Roman wie folgt:

To define the historical novel strictly speaking means simply saying that a novelistic action unfolds in the past; its main characters are imaginary, whereas the historical figures and the real facts constitute the secondary element of the story. (Induráin 2009: 1)

Diese Definition lässt sich auch auf *Desde que o Samba é Samba* anwenden, da der Roman vollständig in der Vergangenheit angesiedelt ist, allerdings weicht er bei der Behandlung der Figuren von Induráins Begriffsbestimmung ab. Die Hauptfiguren Brancura, Valdirene und Sodré sind nämlich keine rein fiktionalen Charaktere, vielmehr erscheinen sie an der Seite zahlreicher weiterer Figuren, die ebenfalls historischen Personen nachempfunden sind.

Lins geht das Risiko ein, historische Figuren zu seinen Hauptakteuren zu machen, und schreibt ihnen erfinderisch Wortlaute und Haltungen zu, die in einem fiktionalen Text zwar dank der künstlerischen Freiheit möglich sind, doch angesichts des historiografischen Materials fragwürdig werden. So werden etwa Gerüchte über sexuelle Vorlieben einiger Personen, insbesondere von Ismael Silva und Mário de Andrade, im Text stark herausgearbeitet und beanspruchen auf diese Weise im Erzähldiskurs eine nicht gerechtfertigte Relevanz. Indes dient die Vereindeutigung der homosexuellen Orientierung der genannten Figuren nicht als stützendes narratives Element der historischen Handlung, sondern fungiert eher als ideologischer Stempel aus einer heutigen Perspektive.

Elizabeth Crook hält in ihren "Seven Rules for Writing Historical Fiction" ein weiteres Hilfsmittel für eine Lektüre von *Desde que o Samba é Samba* als historischen Roman bereit. Die erste 'Regel' in dieser 'Anleitung' lautet:

Rule 1: Sweat the Small Stuff.

The authenticity of historical fiction depends on your knowledge and use of historical detail. It is not enough to say a character walked down the street. The reader has to be able to see the street, see the conveyances; he has to smell the smoke from the factories or the sewage in the gutter. If there are street vendors, he has to know what they're selling. This is a new world: the reader can't fathom it unless you give him images. These should be accurate and not recycled from old movies. (Crook 2006: o. S.)

In diesem Sinne liefert Lins raffinierte und präzise Details; insbesondere die Beschreibungen des Rio de Janeiro von einst und des Stadtteils Estácio de Sá und seiner Umgebung mit ihrem Gemisch aus Geräuschen, Geschmäckern und Gerüchen sind im Sinne einer Synästhesie minutiös und sorgfältig ausgearbeitet. So erhalten die Leser/innen einen genauen Einblick in die Bewegung der Figuren und besonders in die Umgebung ihrer Handlungen. Die Beschreibungen der Bars in 'Estácio' bieten ein anschauliches Beispiel für diese alle Sinne umfassenden Szenarien, sie transportieren die Leser/innen geradezu an die Schauplätze:

A noite estava quente, sexta-feira danada no Largo do Estácio: os bares cheios e a movimentação das putas, malandros e trabalhadores era grande. Brancura notou que tinha tempo para tomar uma Paraty antes de pegar no batente. [...] Desceu a São Cláudio, pegou a Maia Lacerda, chegou ao Bar do Apolo, onde estavam Silva, Bastos, Bide, Edgar, Baiaco e Lopes. Acompanhavam em caixa de fósforos, nas garrafas de pinga ou na mesa um novo samba de Silva e Bastos. (Lins 2012: 69)²

Mit der geradezu detailversessenen Sorgfalt eines Wissenschaftlers rekonstruiert Lins die Bilderwelten der Bars, Bordelle, der Umbanda- und Candomblé-Stätten. Für seinen wissenschaftlichen Anspruch spricht nicht nur die folgende Interview-Passage, sondern auch die Tatsache, dass er für die Recherchearbeit im Vorfeld des Romans zwei Assistentinnen verpflichtet hatte:

Além de ouvir samba enquanto escrevia, você fez mais algum tipo de laboratório ou pesquisa? Sim. Eu não sou filho de santo nem iniciado ou médium, mas fui muitas vezes à umbanda, que eu já conhecia desde novo, porque minha mãe freqüentava, para pegar mais detalhes do culto. Conversei com várias entidades em sessões de umbanda e até gravei algumas conversas, coloquei a visão deles no livro, foi um trabalho etnográfico maravilhoso, com ajuda de duas assistentes. Não pesquisei a fundo nenhum livro de umbanda, fiz trabalho de campo. Também fui à zona do baixo meretrício conversar com prostitutas. Li sobre tudo, também. (Revista *Veja*, 31.03.2012)³

2 "Es ging heiß zu an diesem Freitagabend auf dem Largo do Estácio: die Bars waren voll und es wuselte vor Nutten, Herumtreibern und Arbeitern. Brancura merkte, dass er noch Zeit hatte, einen Paraty-Schnaps zu trinken bevor die Arbeit losging. [...] Er ging die Straße São Cláudio hinunter, nahm dann die Maia Lacerda, ging in die Bar do Apolo, wo er Silva, Bastos, Bide, Edgar, Baiaco und Lopes traf. Sie spielten einen neuen Samba von Silva und Bastos, den sie mit Streichholzschachteln, Schnapsflaschen und Tischgetrommel begleiteten."

3 "Haben Sie während des Schreibens auch andere Recherchen unternommen außer Samba zu hören? Ja. Ich bin selbst bei keiner Umbanda-Gruppe, bin kein Initiierter oder gar Medium, aber ich war oft bei Zeremonien dabei, die ich schon seit meiner

Lins' sorgfältige Recherche ist zwar einerseits durchaus bereichernd für den Text, doch wirkt sich andererseits der allzu weitschweifige, detaillierte und fast ein wenig didaktische Duktus des Erzählers (oder anderer Figuren) bisweilen auch kompromittierend für die historische Glaubwürdigkeit des Erzählten aus, z. B. im Falle der Prostituierten Valdirene auf ihrem Weg zur Candomblé-Stätte:

Valdirene gostava do balanço do trem no ir e vir do trabalho, das rodas de samba. Pilares era lugar de vários terreiros de Candomblé, que, assim como a Umbanda, abrigava o samba depois que a polícia parou um pouco de perturbar as religiões de matriz africana. Eles não sabiam direito o que era o samba e o que era de fato Umbanda, Candomblé, jongo, maxixe, não sabiam nada. Não gostavam mesmo era de ver a crioulada reunida, cantando, sambando ou fazendo oração. Tinham raiva da cor da pele, do jeito de ser e estar daqueles herdeiros da escravidão. (Lins 2012: 218–219)⁴

Die eigentliche Erzählung geht in dieser Passage deutlich in einen ethnografischen Diskurs über. Der narrative Fluss wird durch einen allzu sozialwissenschaftlichen Jargon, wie z. B. den Ausdruck "Religionen afrikanischen Ursprungs", durchbrochen. An mehreren Stellen des Romans verwendet der Erzähler diesen professoralen, wissenschaftlichen Tonfall, vor allem bei seinen theoretischen Ausführungen zur Umbanda. Somit liegt der Verdacht nahe, dass der Autor selbst seine Erfahrung mit der Umbanda bzw. den Diskurs der Religionssoziologie und ihrer Aussagen über die afro-brasilianischen Religionen auf die Erzählerstimme überträgt.

Kindheit kannte, weil meine Mutter dort hinging, um genauer zu beobachten, wie so etwas vonstattengeht. Ich habe mich dort auch mit mehreren Priestern unterhalten, einige dieser Gespräche habe ich sogar aufgezeichnet. Ihre Ansichten sind in das Buch eingegangen, es war eine wunderbare ethnografische Arbeit, bei der mich zwei Assistentinnen unterstützt haben. Ich habe mich nicht in irgendwelche Bücher über Umbanda vertieft, sondern Feldforschung betrieben. Auch in das Milieu des horizontalen Gewerbes habe ich mich begeben und mit Prostituierten geredet. Gelesen habe ich natürlich auch."

- 4 "Valdirene gefiel das Schaukeln des Zuges auf dem Weg zur und von der Arbeit oder vom Samba. In Pilares gab es mehrere Candomblé-Stätten, wo genauso wie bei der Umbanda der Samba Teil des Kults wurde, nachdem die Polizei etwas davon abließ, die Religionen afrikanischen Ursprungs zu stören. Sie wussten nicht recht, was Samba war und was Umbanda oder Candomblé bedeuteten, was 'jongo', was 'maxixe', nichts wussten sie. Die Polizisten hatten in Wirklichkeit etwas dagegen, die dunkelhäutige Menge versammelt zu sehen, wie sie sangen, Samba tanzten oder beteten. Die Hautfarbe machte sie wütend, genauso wie alles, was sie und wie es diese Enkel von Sklaven taten."

An einer anderen Stelle bringt der Autor die Sängerin Carmen Miranda zu einer Umbanda-Stätte und entwirft einen Dialog zwischen ihr und dem inkarnierten Geist von Dona Maria Padilha. Diese Unterhaltung ähnelt allerdings mehr einem Experteninterview bei einer anthropologischen Studie als einem Zwiegespräch von Romanfiguren. Carmen Miranda fragt z. B.: “Me diga o que é Umbanda mesmo na essência?” [Sag mir, was ist Umbanda eigentlich?] (Lins 2012: 243). Dona Maria Padilha erwidert darauf:

A Umbanda só fala coisa boa, mesmo quando é ruim, porque nada é por acaso na eternidade. É a reunião de toda espiritualidade que andou por essa terra nas religiões. A junção de tudo, tá tudo mudando, a espiritualidade vai mudando também. Umbanda é uma religião de vanguarda, modernista, que nem o samba. Tá me entendendo? A fila anda. Umbanda é evolução. (Lins 2012: 243)⁵

Dona Maria Padilhas wörtliche Rede, die Worte eines inkarnierten Geistes also, erscheinen in diesem sprachlichen Gestus überaus formelhaft und stark bemüht um spirituelle und philosophische Begrifflichkeiten, was im Zusammenhang des Romans als wenig adäquat oder kontextgerecht auffällt. Paulo Lins’ Bestreben, seinen Text auf eine solide ethnografische und historische Grundlage zu stellen, beeinträchtigt hier deutlich den Erzählfluss. Auch in den weiteren Fragen Carmen Mirandas und in Dona Maria Padilhas Antworten sind deutlich die Spuren eines Interviews zu erkennen, das Lins gewiss eher zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit einem Zeitgenossen als mit dem inkarnierten Geist einer vor hundert Jahren lebenden Figur geführt hat.

Lins konstruiert in der Tat seine ganze Erzählung mit dem Ziel, einen historischen Roman zu verfassen. Doch es gelingt ihm nicht, das Gleichgewicht zwischen Fiktionalität und Historizität zu halten, weil der Text immer wieder durch die übertriebenen Erklärungen seitens der Erzählerinstanz kippt. Anstatt aus dem historischen und dem ethnografischen Material eine formale Rahmung des Romans zu konstruieren, tendiert Lins eher dazu, die historischen Quellen zu analysieren als seine Erzählung auf diese zu stützen. Anstelle einer Rekonstruktion der Vergangenheit interpretiert Lins diese mit Hilfe des zeitgenössischen soziologischen Blicks.

5 “Umbanda sagt nur Gutes, auch wenn es schlecht ist, denn in der Ewigkeit ist nichts zufällig. Es ist die Vereinigung aller Spiritualität aller Religionen der Welt. Die Verbindung von allem, alles verändert sich stetig, die Spiritualität verändert sich auch. Umbanda ist eine Religion der Vorreiter, eine moderne Religion, sogar mehr noch als der Samba. Verstehst du? Die Reihe geht weiter. Umbanda ist Evolution” (Lins 2012: 243).

In den zitierten Interviews versichert der Autor wiederholt, er wolle in seinem Roman die Geschichte des Samba und der Umbanda erzählen und einer bis heute marginalisierten Stimme Gehör verschaffen. Kategorisch unterstreicht er seine sozialen Beweggründe: “Em *Desde que o Samba É Samba*, o foco é a produção cultural de um povo. O que importa no livro é a virada, o samba e a umbanda como questões estruturais, como a força de uma cultura vai de encontro com o preconceito e o racismo” (*Revista Veja*).⁶ Wenn wir nun an dieser Stelle zu Induráin zurückkehren, bestätigt sich der Verdacht, dass *Desde que o Samba é Samba* im Grunde doch kein historischer Roman ist:

[...] the author should not forget that in his work all this historical element is the adjective, and that the noun is the novel. And this is an essential touchstone for deciding whether a particular work is a historical novel or not: its fictional nature, as the final outcome of this mixture of historical and literary elements is not a work of history, but of literature, in other words a work of fiction. (Induráin 2009: 2)

Im ersten Teil meiner Untersuchung bleibt nun die Frage offen, warum Paulo Lins ausgerechnet die Gattung des Romans gewählt hat, wenn es ihm doch um eine Geschichte von Samba und Umbanda geht. Die im Roman kaum hinterfragbaren Aussagen über die Ursprünge von Samba und Umbanda oszillieren auf diese Weise zwischen zwei unvereinbaren Sphären – zwischen der Forderung nach Fiktionalität und einer damit verbundenen Unabhängigkeit von den Quellen einerseits und andererseits dem Anspruch der Historiografie auf Belegbarkeit durch Dokumente.

Die Angst vor den Einflüssen

Betrachtet man den Text *Desde que o Samba é Samba* unter dem Aspekt seines Dialogs mit anderen literarischen Werken, dann wird deutlich, dass Paulo Lins zahlreiche narrative, ästhetische und ideologische Verfahren und Positionen aufgreift, die seit langem in der brasilianischen Literaturtradition verankert sind. Im Folgenden geht es um die Frage, welche dieser ‘Einflüsse’ bei einer Lektüre von Lins’ Text ins Auge fallen und

6 “In *Desde que o Samba É Samba* liegt der Fokus auf der kulturellen Produktion eines Volkes. Das Wichtige in dem Buch ist die Umkehrung, Samba und Umbanda als strukturelle Anliegen, als Kraft einer Kultur, die Vorurteilen und Rassismus entgegentritt.”

warum man nach unserem Dafürhalten bei Paulo Lins von einer ‘anxiety of influence’ sprechen kann. Selbstverständlich ist diese Anspielung auf Harold Blooms frühe Studie an dieser Stelle kein Zufall. Doch scheint uns Blooms heutige Haltung zur Literaturkritik weitaus interessanter als zu jenem Zeitpunkt, als sein bekanntes Werk *The Anxiety of Influence* (1973, dt. *Einflußangst*) erschien. So schreibt Bloom im Vorwort der fünfundzwanzig Jahre später erschienenen zweiten Auflage seines Werks im Jahre 1997, d. h. zur Zeit der Hochkonjunktur der Cultural Studies an den nordamerikanischen Universitäten:

We are now in an era of so-called ‘cultural criticism’, which devalues all imaginative literature, and which particularly demotes and debases Shakespeare. Politicizing literary study has destroyed literary study, and may yet destroy learning itself. Shakespeare has influenced the world far more than it initially influenced Shakespeare. (Bloom 1997: xvi)

Dass auch die Literaturtheorie Moden unterliegt, ist nichts Neues. Heute ist es außerordentlich schwierig, noch einen streng marxistisch argumentierenden Literaturwissenschaftler zu finden, obwohl der Marxismus in den 1970er Jahren noch eine zentrale literaturwissenschaftliche Methode war. Doch macht es stutzig, wenn die literarische Produktion selbst beginnt, sich an einer gerade modischen theoretischen Strömung zu orientieren. Harold Blooms Warnung bezüglich der ‘imaginative literature’ sei hier in diesem Sinne verstanden.

Die Vermengung politisch aktueller und kulturanthropologischer Diskurse mit dem literarischen Diskurs in *Desde que o Samba é Samba* bringt uns zu der Frage, ob dessen fiktionale Qualität wirklich an die Werke der brasilianischen Literaturgeschichte heranreicht, mit denen *Desde que o Samba é Samba* in Dialog tritt. Gemeint sind vor allem jene, die ihre Bekanntheit einer Neuerung verdanken, etwa dem Bruch mit der Konvention, dem kritischen Blick oder ihrem Vorreitertum. Dies sei im Folgenden anhand einiger Beispiele gezeigt.

Die Häufigkeit von Szenen oder ganzer Kapitel mit Beschreibungen sexueller Kontakte und Beziehungen in allen Details, die Verwendung einer sexualisierten Sprache und die plastische Beschreibung von Körperlichkeit in *Desde que o Samba é Samba* verweisen auf eine literarische Ästhetik, die bereits im Naturalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts in der brasilianischen Literatur bekannt war und von Lins auch in *Cidade de Deus* verwendet wurde. Der Einfluss des Romans *O cortiço* (1890) von Aluísio de Azevedo durchzieht praktisch Lins’ gesamten Text. Das Motiv der amou-

rösen Dreiecksbeziehung – bei Lins zwischen Brancura, Valdirene und Sordré – findet sich in *O cortiço* zwischen Rita Baiana, Firmo und Jerônimo auf ähnliche Weise. Die Figur der Rita Baiana wird als feurige ‘Mulattin’ aus dem ‘cortiço’ [Mietskaserne] beschrieben, die zu Beginn des Romans mit Firmo, einem ebenfalls mestizischen ‘capoeirista’ und Herumtreiber, eine Beziehung unterhält. In diese Zweisamkeit mischt sich dann Jerônimo ein, ein verheirateter Portugiese, der nach Brasilien gekommen war, um die Situation der Familie zu verbessern und sein Glück zu machen. Jerônimo zieht nämlich mit Frau und Tochter in den ‘cortiço’ und beginnt dort ebenfalls ein Verhältnis mit Rita Baiana.

Den Beschreibungen der ‘rodas de samba’ in *Desde que o Samba é Samba* haftet ein naturalistischer Beigeschmack an, nicht nur bei der Darstellung der Szenerie, sondern auch bei der Beschreibung des Samba selbst. Die Parallele zu *O cortiço* wird in der folgenden Szene deutlich:

[...] mas, de repente, o cavaquinho do Porfiro, acompanhado pelo violão do Firmo, romperam vibrantemente com um chorado baiano. Nada mais que os primeiros acordes da música crioula para que o sangue de toda aquela gente despertasse logo, como se alguém lhe fustigasse o corpo com urtigas bravas. E seguiram-se outras notas, e outras, cada vez mais ardentes e mais delirantes. Já não eram dois instrumentos que soavam, eram lúbricos gemidos e suspiros soltos em torrente, a correrem serpenteando, como cobras numa floresta incendiada; eram ais convulsos, chorados em frenesi de amor; música feita de beijos e soluços gostosos; carícia de fera, carícia de doer, fazendo estalar de gozo. (Azevedo 1995: 78)⁷

Die Musik besitzt deutlich die Macht zur Verzauberung: rhythmischer Reichtum und der erwachende Körper bilden eine perfekte Symbiose, die in dieser Passage aus *O cortiço* gleichsam zu einem musikalischen Orgasmus gelangt. Die Verwendung bestimmter Adjektive wie ‘ardente’ [brennend], ‘convulsos’ [konvulsivisch] bei der Beschreibung der Klänge bewirken eine synästhetische Wahrnehmung der Bewegung, die mit ‘torrentes’ [reißender Flut], ‘correr serpenteando’ [schlangenhaftem Gang], ‘floresta in-

7 “[...] doch plötzlich setzten Porfiro mit seiner Ukulele und Firmo mit der Gitarre zu einem vibrierenden ‘Chorado Baiano’ ein. Schon die ersten Akkorde der Kreolenmusik brachten das Blut der Leute zum Kochen, als würde ihr Körper von wilden Ameisen gepeinigt. Die Musik wurde, Note um Note, immer feuriger und ekstatischer. Schon waren es nicht mehr zwei Instrumente, die erklangen, sondern ein losgetretenes Wimmern, ein heftiges Ächzen und Seufzen schlängelte sich als reißende Flut in Serpentina durch einen brennenden Urwald; konvulsive ‘ai’-Rufe, schluchzende Laute im Liebestaumel; Musik aus Küssen und lustvollem Wehklagen; die Liebkosung des Raubtiers, schmerzvolle Zärtlichkeit, die vor Lust bersten lässt.”

cendiada' [brennendem Urwald] beschrieben wird und in einem 'estalar de gozo' [einem Bersten vor Lust] ihren Höhepunkt findet. Paulo Lins weicht in seinem Text nicht weit von diesem Vorbild ab. In seiner Darstellung einer 'roda de samba' heißt es:

Bide puxou um samba com seu vozeirão. Alguém se armou de um violão e mandou nota, que foi pegando embalo na voz de todos. [...] Foram cantando uma atrás da outra, logo chegou mais gente trazendo violão, cavaquinho, flauta, pandeiro. Bide já tinha levado o tamborim e o seu surdo. [...] O tamborim de Bide, no início daquela madrugada, recortava, repenicava, repetia a nota para a preparação, levantava a música quando voltava na cabeça. [...] Foram felizes porque a melodia tem o dom de combinar direitinho com a gente, de pegar nosso corpo e fazer dele uma dança. (Lins 2012: 193–194)⁸

Auch bei der Beschreibung der tanzenden 'Mulattin' kann man eine Parallele zwischen beiden Werken finden. Azevedo gelingt eine bewegte und poetisch präzise Beschreibung der tanzenden Rita Baiana, bei der die nicht immer subtile Sinnlichkeit des Tanzes zur Tage tritt, ohne dass dabei die beschreibende Sprache vulgär würde, die der Evokation des bewegten Bildes dient:

Ela saltou em meio da roda, com os braços na cintura, rebolando as ilhargas e bamboleando a cabeça, ora para a esquerda, ora para a direita, como numa sofreguidão de gozo carnal, num requebrado luxurioso que a punha ofegante; já correndo de barriga empinada; já recuando de braços estendidos, a tremer toda, como se fosse afundando num prazer grosso que nem azeite, em que se não toma pé e nunca se encontra fundo. Depois, como se voltasse à vida, soltava um gemido prolongado, estalando os dedos no ar e vergando as pernas, descendo, subindo, sem nunca parar com os quadris, e em seguida sapateava, miúdo e cerrado, freneticamente, erguendo e abaixando os braços, que dobrava, ora um, ora outro, sobre a nuca, enquanto a carne lhe fervia toda, fibra por fibra, tirilando. (Azevedo 1995: 80)⁹

8 "Bide stimmte mit voller Stimme einen Samba an. Jemand griff sich die Gitarre und begann zu spielen, und alle wurden mitgerissen und stimmten ein. [...] Einen nach dem anderen sangen sie, später kamen noch mehr Leute mit Gitarre, Ukulele, Flöte, Tambourin. Bide hatte Tambourin und Surdo-Trommel mitgebracht. [...] Bides Tambourin gab zu Beginn dieses Morgens den Ton an, durchschnitt die Luft, gellte und wiederholte das Signal für die Einstimmung, ließ die Musik anschwellen, als die Musik wieder in den Kopf kam [...] Sie waren glücklich, weil die Melodie sich direkt mit den Menschen verbinden kann, den Körper ergreift und aus ihm einen Tanz formt."

9 "Sie sprang in die Mitte des Kreises, die Hände in der Taille mit wiegenden Bewegungen von Hüften und Kopf, mal nach rechts, mal nach links, wie von fleischlicher Lust geschüttelt, schamlos schmachkend und atemlos; mal rannte sie mit herausgestrecktem Bauch los oder wich mit ausgebreiteten Armen zurück, am ganzen Leib zitternd, wie versunken in einer dickflüssig öligen Lust, in der es keinen Boden gab, auf den

Lins legt einem Polizisten, der den Samba im Namen der Moral und der guten Sitten zu beenden trachtet, ganz ähnliche Worte in den Mund, wenngleich erzählerisch weniger vehement und ausgreifend. Während der Polizist einem Musiker das Tambourin abnimmt, sagt er:

Sua mão vai se coçar e vai tocar esse troço, o pessoal não segura, começa a rebolar, colocar umbigo com umbigo, essas mulatas ficam remexendo a bunda, dando cruzada de perna. Aí chega esse pessoal com berimbau e dana a jogar capoeira. Ninguém aqui tá a fim de requebro de cadeiras, gingado de corpo, sapateado não. [...] Seu pandeiro tá confiscado. (Lins 2012: 225)¹⁰

Erneut scheint hier im Sinne der Bloom'schen 'Einflussangst' der Bezug zu *O cortiço* auf, an welchen sich der spätere Text anzulehnen scheint. Ob bewusst oder unbewusst entstanden, überschattet diese große Ähnlichkeit den Text von Paulo Lins, der letztlich nur in einer übertriebenen, vulgären Sprache eine Möglichkeit findet, sich von der sinnlichen, suggestiven Erzählweise Azevedos abzusetzen.

Eine letzte Parallele, die ich hier nachweisen möchte, ist gleichzeitig auch ein anschauliches Beispiel für das Risiko, das Lins auf sich nimmt, indem er sich jenseits des rein Fiktionalen auch auf ein bestimmtes kulturelles und in beiden Werken kritisch betrachtetes Referenzsystem, die Homosexualität, bezieht. Wie bereits erwähnt werden zwei historische Figuren in *Desde que o Samba é Samba* offen als homosexuell beschrieben. Doch hat das ständige Insistieren darauf, ob es historisch Gerüchte über eine solche Zuschreibung gab oder nicht, im Roman offenbar wenig mit der erzählerischen Implikation zu tun. Der Autor äußerte sich hierzu in der Zeitschrift *Veja*:

Algumas pessoas com quem falei no Rio, durante a pesquisa, comentaram sobre a homossexualidade do Ismael Silva. Fiquei na dúvida se colocava isso ou não no livro. Quando voltei a São Paulo, onde moro hoje, veio a noti-

man den Fuß hätte setzen können. Dann, als käme sie wieder zu Bewusstsein, stöhnte sie lange, streckte die Finger in die Luft und beugte die Beine, auf und ab, ohne je die Hüfte stillstehen zu lassen, dann steppte sie mit den Füßen in kleinen geschlossenen Bewegungen, frenetisch streckte sie die Arme und senkte sie wieder, beugte den einen, den anderen über den Nacken, während ihr Fleisch zu kochen schien, jede Faser ihres Körpers bebte."

- 10 "Ihm wird es gleich wieder in der Hand jucken und dann spielt er wieder dieses Ding, das hat ja keiner hier im Griff, dann fangen die an zu zappeln und schon geht's Bauchnabel an Bauchnabel, diese Mulattinnen wackeln mit dem Hintern, wirbeln mit den Beinen. Und dann kommen die Jungs mit der Berimbau und schon geht's los mit Capoeira. Niemand will das Hüftgewackel und das Geschmachte, die 'Ginga' und das Gesteppel hier haben. [...] Das Tambourin ist konfisziert."

cia daquele jovem que foi agredido na Avenida Paulista com uma lâmpada fluorescente. Aí, decidi botar no livro que o Silva era gay. Porque tudo isso é preconceito – a agressão na rua a um homossexual e o silêncio sobre a sexualidade de uma figura histórica. (*Revista Veja* 2012)¹¹

Diese Aussage zeigt, dass die im Roman einer historischen Figur zugeschriebene Homosexualität im Grunde einer eigenen Agenda folgt, die dem literarischen Anliegen fern steht.

Homoerotische Erfahrungen kommen bei Lins aber nicht nur bei historischen Figuren vor, sondern auch bei anderen, fiktionalen Charakteren. Der sexuellen Initiation Sodrés z. B., eine der Hauptfiguren in der genannten Dreiecksbeziehung, ist ein ganzes Kapitel gewidmet. Lotório macht den Jungen zunächst mit *Cannabis* bekannt – der Terminus wird bei Paulo Lins kursiv gesetzt, wie es bei einem pharmakologischen Fachbegriff üblich ist und dient auf diese Weise als ‘dokumentarisches’ Stilmittel. Sodrés Verhalten verändert sich durch das Cannabis erheblich, und Lotório garantiert ihm die Versorgung mit der Droge unter der Bedingung einer sexuellen Beziehung:

- Você pode fumar a hora que quiser aqui comigo...
- Obrigado.
- Quer dizer, tem uns pormenores que, se você aceitar, nunca mais vai faltar *cannabis* pra você.
- Quais?
- Se você enterrar o seu cacete na minha bunda, deixar eu abocanhar ele na hora que você vier fumar, você vai ter *cannabis* enquanto eu estiver vivo. (Lins 2012: 98)¹²

In einer ähnlichen Situation in *O cortiço* unternimmt die ‘Französin’ Leonie mit zweifelhafter Vergangenheit die sexuelle Initiation Pombinhas. Im

11 “Einige, mit denen ich während der Recherchearbeit in Rio in Kontakt war, haben über die homosexuelle Orientierung von Ismael Silva gesprochen. Ich war mir nicht sicher, ob ich es im Buch erwähnen sollte oder nicht. Als ich aber nach São Paulo zurückkam, wo ich heute lebe, war da dieser Junge in den Nachrichten, der in der Avenida Paulista übel mit einer Röhrenlampe zugerichtet worden war. Da habe ich beschlossen, im Buch zu schreiben, dass Silva schwul war. Das hat alles mit Vorurteilen zu tun – wenn ein Homosexueller auf der Straße angegriffen wird, und wenn man über die sexuelle Orientierung einer historischen Figur schweigt.”

12 “‘Du kannst hier bei mir rauchen, wann du willst...’ ‘Danke.’ ‘Das heißt, es gibt da noch eine Kleinigkeit, wenn du ja sagst, wird es dir nie an *Cannabis* fehlen.’ ‘Was denn?’ ‘Wenn du deinen Schwanz in meinen Hintern steckst, und ich ihn dir dann lutschen darf, wenn du zum Rauchen hierher kommst, dann hast du genug *Cannabis* solange du lebst.’”

Gegensatz zur Aushandlung der Situation bei Lotório und Sodré kann Leonie der verführerischen Pombinha nicht widerstehen: “[...] arrancou-lhe até a última vestimenta e precipitou-se contra ela, a beijar-lhe todo o corpo, a empolgar-lhe os lábios, o róseo do peito [...], deixando ver preciosidades de nudez fresca e virginal [...]” (Azevedo 1995: 136).¹³ Während sich aber Azevedos realistische, doch suggestive Sprache drastischer Ausdrucksmittel bei der Beschreibung der lesbischen Szene zwischen Leonie und Pombinha enthält, spart Lins nicht an direkten Benennungen des Geschlechtsverkehrs und bedient sich dabei einer extrem realistischen Sprache.¹⁴ In *O cortiço* dagegen sind die Darstellungen der Sexualität auch ohne den Rekurs auf das Vulgäre explizit:

Espolinha-se toda, cerrando os dentes, fremindo-lhe a carne em crispações de espasmo; ao passo que a outra, por doida de luxúria, irracional, feroz, reluteava, em corcovos de égua, bufando e relinchando. E metia-lhe a língua tesa pela boca e pelas orelhas e esmagava-lhe os olhos debaixo dos seus beijos lubrificandos de espuma, e mordia-lhe o lóbulo dos ombros [...] devorou-a num abraço [...] ganindo ligeiros gritos, secos, curtos, muito agudos. (Azevedo 1995: 137)¹⁵

In *Desde que o Samba é Samba* hingegen ist der Text weitaus sachlicher und weniger metaphorisch gestaltet; ganz trocken und direkt nimmt er sich das Recht zur vulgären Darstellung:

- Bota no meu cu.
- Pois não Seu Lotório. Dá só uma levantadinha. Podia passar uma vaselina

13 “[...] sie riss ihr die letzte Kleidung vom Leib und stürzte sich auf sie, küsste ihren ganzen Körper, presste die Lippen auf die ihren und auf ihre Brustwarzen [...], so zeigte sich der wunderbare nackte jungfräuliche Körper in seiner ganzen Pracht [...]”.

14 Die Komplexität der Darstellung von männlicher und weiblicher Homosexualität in den verschiedenen historischen Epochen und unterschiedlichen literarischen Schreibweisen in der brasilianischen Literatur ist mir bewusst, insbesondere im Falle dieser vergleichenden Betrachtung des Naturalismus am Ende des 19. Jahrhunderts und der zeitgenössischen Literatur nach dem Jahr 2000. Es geht mir hier jedoch nicht um eine Vertiefung der Diskussion über die unterschiedlichen Repräsentationsformen, sondern lediglich um die Feststellung, dass vor allem bei der Darstellung des Sexuellen ein Naturalismus fortwirkt, der sich mit seinem Vokabular auf jeweils unterschiedliche Weise bemüht, eine gleichsam ‘aseptische Haltung’ zu demonstrieren.

15 “Sie wand sich auf dem Boden, biss die Zähne aufeinander, zitterte am ganzen Leib in spasmodischen Schüben; während die andere, wahnsinnig vor Lust, irrational, wild, sich aufbäumte, einer Stute gleich, schnaubend und wiehernnd. Sie steckte ihr die steife Zunge in den Mund, die Ohren, drückte ihre Augen mit feucht-schaumigen Küssen zu und biss ihr von den Schultern ins Ohrfläppchen [...] sie verschlang sie in der Umarmung [...] jaulte auf, in kleinen, trockenen, kurzen, sehr spitzen Schreien.”

pra escorregar melhor.

- Não, vai no seco mesmo! Vai, vai! Não tenha pena, não. Bota tudo! Mulher que tem essa coisa de sentir dor. Comigo é no seco. (Lins 2012: 98–99)¹⁶

Der grundlegende Unterschied in der Beschreibung der homosexuellen Beziehungen liegt darin, dass diese Szenen in *O cortiço* für den Fortgang der Erzählung von Bedeutung sind. Kohärent finden sie sich im narrativen Diskurs positioniert und fügen sich dem Duktus des Erzählens ein. In *Desde que o Samba é Samba* dienen diese expliziten Beschreibungen dagegen fast ausschließlich der Illustration. Sie haben keinen Einfluss auf den Verlauf der Erzählung, lenken eher davon ab, verlieren sich im Buch und reichen nicht über das Anekdotische hinaus.

Als zweiter ‘gefürchteter Einfluss’ spielt Mário de Andrade in *Desde que o Samba é Samba* eine wichtige Rolle. Der (historisch belegte) Besuch des Schriftstellers aus São Paulo in Rio de Janeiro wird ausführlich unter besonderer Betonung der sexuellen Präferenzen des Gastes dargestellt. Doch auch abgesehen von der ‘realen’ Präsenz Mário de Andrades in Lins’ Text, lassen sich als literarische ‘Schatten’ zwei weitere Bezüge zu seinem Roman *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* ausmachen. Lins verwandelt sich nämlich dem Ethnologen Mário de Andrade an bei seiner eigenen Suche nach den Wurzeln des Samba, der Sambaschulen und der Umbanda. Ähnlich wie Mário de Andrade – der sich stets Notizen machte, alles aufzeichnete, unablässig recherchierte, der Kultstätten, Feste und Trommelrunden besuchte, um die brasilianische Folklore umfassend zu ergründen und diese Informationen später für seine literarischen Werke, insbesondere für *Macunaíma* zu verwenden – unternimmt auch Paulo Lins eine Recherche über die Wurzeln des ‘samba carioca’ und der Umbanda, um das Material seiner Ergebnisse später in seinem Buch zu verarbeiten.

Ein gutes Beispiel hierfür findet sich in der bereits zitierten Beschreibung einer Umbanda. Mehrmals bezieht sich Lins auf die Entstehung und Entwicklung des Kultes in Rio de Janeiro und auf bestimmte Rituale. Seine historische Darstellung gipfelt in einer Szene, in der Manuel Bandeira bei seinem Besuch eines Umbanda-Rituals gemeinsam mit Carmen Miranda, Francisco Alves und Ismael Silva sein Bedauern über die Abwesenheit von Mário de Andrade, Augusto Frederico Schmidt und Carlos Drummond

16 “Steck ihn mir in den Arsch.” “Aber gern, Seu Lotório. Wenn Sie vielleicht den Hintern etwas anheben würden? Mit etwas Vaseline flutscht es besser.” “Nein, steck ihn trocken rein! Los los! Keine Angst! Und ganz rein damit! Die Frauen können keine Schmerzen ab. Bei mir bleibt’s trocken.”

de Andrade äußert. Das gesamte Kapitel kreist um 'Samba-Rodas', um Geisterbefragungen, um Cachaça (der im Buch 'Paraty' heißt) und um Speisezubereitungen – mit dem Ziel, den Ursprung der Umbanda und des Samba zu 'erklären'. Dies erfolgt in einer Sprache, die an die Soziologie, die Geschichtsschreibung und die Fiktion gleichermaßen angelehnt ist.

Auch Mário de Andrade lässt seinen Protagonisten Macunaíma an der Macumba-Zauberei teilhaben, doch sicher nicht mit dem Ziel, deren Ursprünge zu erläutern. Macunaíma möchte vielmehr Rache üben an seinem Feind, dem Riesen Venceslao Pietro Pietra, und greift hierfür auf ein religiöses Ritual zurück. Auffällig ist an der Parallele allerdings, dass auch im Roman Mário de Andrades bei der literarischen Macumba berühmte Persönlichkeiten auftreten, wie z. B. der Dichter, Literaturkritiker und Übersetzer Manuel Bandeira. Auch hier endet die Macumba mit Samba, "pândegas liberdosas" [etwa: frivole Abendgesellschaft], Essen und Cachaça:

E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arromba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas. Então tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada. (Andrade 1988: 64)¹⁷

Es ist interessant, wie sehr Paulo Lins darauf besteht, die Entstehung von Samba und Umbanda mit dem brasilianischen Modernismo und der literarischen Avantgarde zu verknüpfen. Seine Bezüge zu Mário de Andrade, Drummond, Bandeira und Schmidt sind keineswegs willkürlich. Doch abgesehen von dieser 'Weihe' mittels Berufung auf die genannten Autoren, die Lins seiner Entstehungsgeschichte von Samba und Umbanda ein-schreibt, macht stutzig, dass er das innovative, avantgardistische Element des Modernismo im Rio der 1920er Jahre seinen Figuren sogar in den Mund legt. Damit stellt sich erneut die Frage, ob es dem Autor wirklich darum geht, einen Roman zu schreiben oder ob sein Ziel eher ist, durch diese Fokussierung auf den historischen Modernismo in Rio de Janeiro letztlich auf dessen nicht-elitäre Ursprünge aufmerksam zu machen. Wenn Lins jedoch auf diese These abzielt, warum wählt er dann die Ro-

17 "Zum Abschluß feierten alle zusammen, aßen schmackhaften Schinken und tanzten Samba-Rumba, triebhaft und toll. Und alles war zu Ende und kehrte ins wirkliche Leben zurück. Und die Teilnehmer der Macumba, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, all diese Macumbeiros gingen im Morgengrauen fort" (Andrade 1982: 60).

manform? Wenn er Samba und Umbanda als eigenständige kulturelle Ausdrucksformen betrachtet, warum passt er sie dann in einen ästhetischen Kanon ein, zu dem der Modernismus und die Avantgarden längst zählen? Ob sich wohl ‘Sambistas’, Umbanda-Priester und -Priesterinnen tatsächlich bewusst und absichtlich als Modernisten artikuliert haben würden wie die Gruppe der ‘Semana de Arte Moderna’ von 1922 in São Paulo, deren Mitglieder zur ökonomischen und intellektuellen Elite gehörten?

Eine dritte Quelle der ‘Einflussangst’ im Bloom’schen Sinne findet sich bei Paulo Lins in dem Musical *Orfeu da Conceição* von Vinicius de Moraes. Sowohl in der turbulenten Welt der Favela in *Orfeu da Conceição* als auch in den Vierteln Estácio und der Zona in *Desde que o Samba é Samba* wird der Samba in der literarischen Darstellung zu einer fast göttlichen, harmonisierenden Kraft. Die Verklärung seines Ursprungs, seiner Macht und Rolle für den sozialen Zusammenhalt sowie seiner fast natürlichen Kraft, Konflikte zu lösen, Streit zu schlichten und Gemüter zu besänftigen, wird bei Vinicius de Moraes buchstäblich zum Mythos. Bei Paulo Lins hingegen fungiert der Samba eher als neutralisierendes Element angesichts der allgemein verbreiteten und akzeptierten Gewalt.

Orfeu da Conceição endet in der Katastrophe, dem Zusammenbruch aller Ordnung, gemäß den Regeln einer echten Tragödie – Vinicius de Moraes’ Werk endet mit einem Bruch, der der ‘Tragödie Rio de Janeiro’, der Spaltung der Stadt in zwei Welten, vorausgeht. Orfeus’ Tod steht für das Ende der ‘Musik der Morros’ [der Musik auf den Hügeln der Favelas] und für die beginnende Gewalt. Im Gegensatz dazu endet *Desde que o Samba é Samba* in einer Vereinigung der Welten, in einer Apotheose.¹⁸ Es ist offensichtlich, dass es sich hier nicht um den Paulo Lins der *Cidade de Deus* handelt, jenes Textes, in dem die Gewalt und die ‘gespaltene Stadt’, um mit den Worten Zuenir Ventura zu sprechen, letztlich betätigt wurden. Vielmehr endet Paulo Lins’ Darstellung in *Desde que o Samba é Samba* – auch in deutlichem Gegensatz zur Katastrophe in *Orfeu da Conceição* – mit einer regelrechten Samba-Epiphanie:

Há várias coisas que parecem ser o que segura tudo mesmo de fato. Uma delas é se juntar para cantar e dançar, justo que na arte não existe nada que possa menosprezar um tico de grão que seja do humano. Todos se entendiam nesses versos que a melodia levava para os ouvidos da História que seguia,

18 ‘Apotheose’ heißt interessanterweise auch der Platz am Ende der Avenida Marques de Sapucaí, der als Bühne für die eintreffenden Samba-Umzüge, die sich früher auf der Praça Onze versammelt hatten, gebaut wurde.

trabalhando a alma, ocultando o vazio, rejuvenescendo desejos, fazendo a alegria de se entender, indo profundeza dos sentimentos abaixo, dando vazão ao dom mais nobre da alma que é o de se fortalecer na música para seguir em frente depois da escravidão. (Lins 2012: 252)¹⁹

Die poetische Darstellung des Samba in Paulo Lins' zweitem Roman – dem man in der Tat ein Streben nach Poesie nicht absprechen kann, auch wenn es sich nicht um ein spezifisches Textmerkmal handelt – wirft jedoch eine weitere Frage auf: Ob nämlich mithilfe dieser Poesie die in allen Schattierungen geschilderte, durch Samba und Umbanda aber romantisch gefärbte Gewalt nicht in einem deutlich milderem Licht erscheint?

Mit diesen Fragen, die sich aus der Bloom'schen Frage nach der Einflussangst ableiten lassen, möchte ich zum letzten Teil der Untersuchung übergehen, in dem die Grenzen der bei Lins dargestellten Gewalt ausgelotet werden sollen.

Gewalt und Ausdruck

Wenn man sich mit der gewaltsamen Sprache in Paulo Lins' zweitem Roman befasst (und es geht an dieser Stelle nicht um ein Sprechen oder Schreiben *über* Gewalt!) ist der Bezug auf *Cidade de Deus* unumgänglich, da die Gewaltsamkeit des literarischen Ausdrucks ohne Zweifel das augenfälligste Merkmal in Lins' erstem Roman ist. Die Erstausgabe und der damit verbundene Schock der rohen Beschreibung der Favela-Realität bzw. des Zusammenlebens der Bewohner mit der allgegenwärtigen Gewalt brachten zum Zeitpunkt der Veröffentlichung eine Fülle verschiedener Lesarten hervor. Dennoch ähnelten sie sich stets in bestimmten Punkten. Man sagte z. B., die gewaltsame Schreibweise sei lediglich eine Fortführung modernistischer Neuerungen, aktualisiert im sozialen Kontext von Rio de Janeiro am Ende des 20. Jahrhunderts; oder dass es sich um eine realistische Lite-

19 "Es gibt einige Dinge, ohne die wahrscheinlich alles zusammenbrechen würde. Eines davon wäre das gemeinsame Singen und Tanzen, denn in der Kunst gibt es nichts Menschliches, nicht einmal das unbedeutendste Ereignis, das es nicht wert wäre aufgegriffen zu werden. Alle verstehen sich bei den Versen, die die Melodie der Geschichte zu Ohren brachte, die weiterging, die Seele entwickelte, die Leere verbarg und Wünsche am Leben erhielt, Freude daraus schöpfte, dass man sich verstand, die Tiefe der Gefühle noch vertiefte und der nobelsten Gabe der Seele freien Lauf ließ: sich bei der Musik die Kraft zu holen, um nach der Sklaverei weitermachen zu können."

ratur handele, die auch die sprachliche Brutalität in Lins' Text rechtfertige. Alfredo Bosis erstmals im Jahre 1976 verwendeter Begriff 'brutalismo', der damals zur Beschreibung der Texte von Rubem Fonseca diente, kehrt hier auf die Bildfläche zurück (Bosi 1976). In seiner Studie zur *Ficção brasileira contemporânea* äußert sich hierzu auch Karl Erik Schøllhammer:

[...] caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e única da alta sociedade. (Schøllhammer 2009: 27)²⁰

Vor diesem Hintergrund wird bei Paulo Lins eine (noch uneingestandene) 'Traditionslinie' zu dieser 'brutalistischen' Ästhetik sichtbar, für die bereits damals große Namen wie Rubem Fonseca standen. Diese Ästhetik erlebt nun in der neuen brasilianischen Stadtliteratur zweifellos durch den Erfolg von *Cidade de Deus* einen neuen Aufschwung.

In einem umfangreichen Artikel hat Tânia Pellegrini ein detailreiches Panorama beschrieben, das eine weitere Annäherung an die 'brutalistische' Literatur und an die Gründe für den aktuellen Erfolg ermöglicht. Sie verdeutlicht, dass die Sprache dieser Literatur über die bloße Nachbildung der Umgangssprache der Unterschichten, die für die realistische Literatur typisch ist, hinausgeht: "Outros temas e outros objetos hoje se impõem, traduzidos numa outra linguagem: tudo o que é proibido ou excluído, tudo o que recebe estigmas culturais, como a violência paroxística, passa a objeto de representação" (Pellegrini 2004: 21).²¹ Dies sei, so Pellegrini weiter, die einzige konkrete und mögliche Form, wie die von Ausgrenzung und Gewalt geprägte Situation in Brasilien literarisch vermittelt werden könne. Doch es ist ein Problem, dass eine Sprache, die dem ausgegrenzten Opfer urbaner Gewalt gerecht werden will, dieses auch rasch exotisiert und in ein Konsumprodukt verwandelt. Die Verfilmung von *Cidade de Deus* und ihr weltweiter Erfolg sind vor genau diesem Hintergrund zu bewerten.

20 "[...] die Texte zeichneten sich thematisch durch ihre Beschreibungen und Nachbildungen sozialer Gewalt unter Banditen, Prostituierten, korrupten Polizisten und Bettlern aus. Der bevorzugte Schauplatz war die Realität der Marginalisierten, dort, wo die Verbrecher der großen Stadt herumstreunten, was aber auch eine düstere und zweifelhafte Dimension der High Society aufdeckte."

21 "Heute drängen sich andere Themen und Gegenstände auf, die eine andere Sprache erfordern: alles, was verboten oder ausgegrenzt ist oder dem kulturelle Stigmata anhaften, wie der aktuellen paroxystischen Gewalt, wird zum Objekt der literarischen Repräsentation."

In *Cidade de Deus* ist der Erzähler – einstiger Bewohner des Stadtviertels und Opfer von Ausgrenzung und Gewalt – ein Augenzeuge, der die Widersprüchlichkeiten der brasilianischen Gesellschaft des ausgehenden 20. Jahrhunderts offen legt. Dieser Er-Erzähler setzt sich durch seinen Sprachgebrauch auch auffällig von den anderen Figuren ab. Regina Dalcastagnè bemerkt hierzu treffend:

A fala das personagens é assinalada pelos desvios grosseiros em relação à sintaxe e à prosódia cultas – “Vamo lá na Barra panhar mais uns parceiro pra deitar esses bandidinho” (p. 113), “Aí, não quero pratéia, não!” (p. 122) etc. Mas o narrador respeita a norma culta e usa um vocabulário mais amplo, que mescla o jargão da favela com palavras de uso pouco corrente e imagens poéticas, além de possuir uma preocupação exagerada com a repetição de palavras. (Dalcastagnè 2007: 26)²²

Diese stilistische Ambivalenz gründet sich laut Dalcastagnè darauf, dass sich Paulo Lins – über seine realistische Beschreibung des Favela-Lebens, seine Zeugenschaft oder soziologische Analyse hinaus – mit seinem Werk in das Feld der brasilianischen Literatur einschreiben möchte. Stilistisch ergibt sich dadurch eine gewisse Konfusion zwischen dem Zeugenbericht eines ehemaligen Bewohners, einer ethnografischen oder soziologischen Arbeit und einer reinen literarischen Fiktion. Gleichzeitig liegt aber ein Werk vor, das sich im Feld der Belletristik positioniert und dort einen beachtlichen Publikumserfolg erzielt. Doch dieser verdankt sich wiederum vor allem der Schaulust, wie auch die Verfilmung deutlich macht.

Auch in *Desde que o Samba é Samba* ist diese Tendenz spürbar. Obwohl der Roman einen Anspruch auf historische Darstellung erhebt, gerät er aus dem Dilemma nicht heraus: Der Text verfängt sich erneut in einer pittoresken Sprache, die auch hier trotz der poetischen Anstrengung eine deutliche Gewaltigkeit aufweist. Diese Gewalt bleibt präsent, weil sich der Text nicht von jener Implikation zu lösen vermag, die Pellegrini als “*pedagogia da violência*, gerida pela indústria da cultura” [eine von der Kulturindustrie hervorgebrachte *Pädagogik der Gewalt*] bezeichnet (Pellegrini

22 “Die Sprache der Figuren ist geprägt von groben Normabweichungen in Syntax und Prosodie – “Alta, lass ma nach Barra gehen, paar Kumpel holn und die Bandido plattmachn” (p. 113), “Ey, Alta, was guckst du!” (p. 122) etc. Aber der Erzähler hält sich an die Sprachnorm und verwendet ein weiteres Vokabular, er vermischt so den Favela-Jargon mit wenig üblichen Ausdrücken und poetischen Bildern; außerdem tendiert er stark zur Wiederholung einzelner Wörter.”

2004: 22). Der Versuch, sich in *Desde que o Samba é Samba* der Sprache anzunähern, die im Viertel Estácio de Sá der 1920er Jahre tatsächlich von Umbanda-Priestern und Priesterinnen, Sambistas, Capoeiristas und Prostituierten gesprochen wurde, führt zu einer Vermischung mit einem schamhaft soziologischen Diskurs. Die auf diese Weise produzierte Stilisierung der Sprache bringt in *Desde que o Samba é Samba* dieselbe Positivität des Negativen hervor, unter der auch *Cidade de Deus* leidet, verstärkt diese aber noch durch eine folgenschwere Vermischung sprachlicher Register, die man sogar bei ein und derselben Figur antrifft.

Im Unterschied zum ersten Roman ist in *Desde que o Samba é Samba* alle Gewalt jedoch von einem feinen Film blumiger Poetik überzogen, die ihr die brutale Konkretheit nimmt. Prostitution, Gewalt, Vorurteile gegen Schwarze und ihre Religionen in den 1920er Jahren verlieren somit trotz aller 'Erläuterungen' bei Lins die Kraft jener Brutalität, die tatsächlich Missstände und Vorurteile aufdecken könnte, und verweisen statt dessen auf eine ursprüngliche, idyllische Welt der 'malandros' [der kleinen Gauner].

Schlussfolgerung

Ziel meines Beitrags war es, in *Desde que o Samba é Samba*, dem im Jahre 2012 veröffentlichten zweiten Roman von Paulo Lins, einige vom Text selbst ausgelegte Spuren zu verfolgen. Die Tatsache, dass Lins mit seinem ersten Buch einen außerordentlichen Erfolg verzeichnet und danach fünfzehn Jahre lang literarisch geschwiegen hatte, erschwerte die Analyse in mancherlei Hinsicht.

Ich habe versucht, den Roman im Kontext der Gattung des historischen Romans zu lesen und dabei die Probleme aufzuzeigen, die eine solche Einordnung bereitet, sofern man dem literarischen Postulat mehr Gewicht beimisst als der historischen Rekonstruktion. Sodann sollte gezeigt werden, wie Lins' Werk zu anderen Texten der brasilianischen Literatur und zu den 'langen Schatten' ihrer möglichen Einflüsse steht, welchen er oft nicht entgeht, wie die bei der Lektüre deutlich spürbare 'Einflussangst' verrät. Abschließend habe ich die stets heikle Frage nach der sprachlichen Gewalttätigkeit bei Lins gestellt, wobei ich selbstredend auf Punkte zurückgreifen musste, die schon im Zusammenhang mit *Cidade de Deus* zur Diskussion standen.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit meiner Analyse von *Desde que o Samba é Samba* sollten hier einige Punkte herausgegriffen werden, die für künftige Lektüren der Lins'schen Texte dienlich sein können. Mein Anliegen war außerdem, auf einige deutlich markttechnische Aspekte aufmerksam zu machen, die dem pittoresken bzw. exotistischen Diskurs gefährlich nahe stehen. Die Gefahr läge in der Privilegierung bestimmter stilistischer Mittel durch die aktuelle brasilianische Stadtliteratur – angesichts der realen Gewalt, unter der die Randgruppen und Opfer sozialer Ausgrenzung von jeher leiden.

Übersetzung und Redaktion: Christiane Quandt / Susanne Klengel

Literaturverzeichnis

- ANDRADE, Mário de (1982): *Macunaíma. Der Held ohne jeden Charakter*. Übs. Curt Meyer-Clason. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1988): *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica. Editora da UFSC: Florianópolis [Erstveröff. 1928].
- AZEVEDO, Aluísio de (1995): *O cortiço*. Rio de Janeiro: Record [Erstveröff. 1890].
- BLOOM, Harold (1995): *Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung*. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld/Nexus.
- (1997): *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press [Erstveröff. 1973].
- BOSI, Alfredo (1976): *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix.
- CROOK, Elizabeth (2006): "Seven Rules for Writing Historical Fiction". In: *The International Writing Journal* 10, 3. ><http://www.internetwritingjournal.com/apr06/crook.htm>< (26.10.2012).
- DALCASTAGNÈ, Regina (2007): "A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea". In: *Letras de Hoje* 42, 4, 18–31.
- JORNAL O GLOBO ONLINE: "Entrevista com Paulo Lins". ><http://oglobo.globo.com/cultura/desde-que-samba-samba-novo-livro-de-paulo-lins-4512115>< (26.10.2012).
- LINS, Paulo (2004): *Die Stadt Gottes*. Übs. Nicolai von Schweder-Schreiner. München: blumenbar Verlag.
- (2007): *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2012): *Desde que o Samba é Samba*. São Paulo: Planeta.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2009): "Brief Definition and Characterization of a Historical Novel". In: *Cultura historica*, >http://www.culturahistorica.es/mata_indurain/historical_novel.pdf< (26.10.2012).

PELLEGRINI, Tânia (2004): “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 24, 15–34.

REVISTA VEJA ONLINE: “Entrevista com Paulo Lins”. ><http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/a-voz-do-samba>< (26.10.2012).

SCHÖLLHAMMER, Karl Erik (2009): *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Brasilianische Fußballinszenierungen: *O paraíso é bem bacana* von André Sant'Anna

Sebastian Knoth

Der Fußball stellt für das brasilianische Volk mehr als nur eine einfache Ballsportart dar. Diese Tatsache erkannte der Dramatiker und Journalist Nelson Rodrigues bereits in den 1960er Jahren. In seiner 'crônica' *O divino delinquente* behauptete der begeisterte Fluminense-Anhänger "[e]m futebol, o pior cego é o que só vê a bola" (Rodrigues 1993: 103)¹ und bezeichnete nonchalant jene Redakteure, die sich nur dem Geschehen auf dem Platz widmeten, als "idiotas da objetividade" (Rodrigues 1995: 111).² Wurde Rodrigues damals von zahlreichen Kritikern noch für derartige Ausführungen belächelt, zweifelt heutzutage kein Brazilianer mehr, ob Fußballfan oder nicht, an der gesellschaftlichen Relevanz und Omnipräsenz des Fußballs.

Seit der englische Sport 1894 durch Charles Miller³ nach Brasilien gekommen ist, sind dort eine Faszination und Leidenschaft für ihn entstanden, die wohl in dieser Form weltweit ihresgleichen suchen. Alex Bellos schreibt in der Einleitung seines Buches *Futebol*: "Ich glaube, es gibt kein anderes Land, das von einer Sportart dermaßen bestimmt wird wie Brasilien vom Fußball" (Bellos 2005: 9). Zwar wird Fußball weltweit in einem Atemzug mit Samba und Karneval zu den repräsentativen brasilianischen Stereotypen gezählt, aber der beliebte Volkssport nimmt in der Gesellschaft eine spezielle und dominante Sonderrolle ein, die sich daher auch in der brasilianischen Literatur widerspiegelt. Denn obwohl der Fußball in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nur in Brasilien lange Zeit als

1 "Beim Fußball ist der größte Blinde der, der nur den Ball sieht" (Rodrigues 2006: 90).

2 "Objektivitäts-Idioten" (Rodrigues 2006: 172).

3 Charles Miller (1874–1954) kam am 24.11.1874 als Sohn des schottischen Ingenieurs John Miller und der Brasilianerin Carlota Fox in São Paulo zur Welt. Er besuchte in England ein Internat, wo er Fußball kennen und lieben lernte. Am 18. Februar 1894 kehrte er nach Südamerika zurück und führte in dem 1888 von Engländern gegründeten São Paulo Athletic Club die neue Ballsportart ein (Rosenfeld 1956: 150–151).

Sport des Proletariats herabgesetzt wurde, bekennen sich heute vermehrt auch Intellektuelle öffentlich zu ihm. Die immer umfangreicher werdende Fachliteratur über den Fußballsport, zahlreiche Spieler und Trainerbiografien, aber auch seine zunehmende Präsenz in literarischen Werken, sind ein Indiz für diese Tendenz, die im Folgenden vorgestellt wird.

Etliche brasilianische Schriftsteller haben im vergangenen Jahrhundert das Gesellschaftsphänomen Fußball literarisch verarbeitet und sich kritisch mit diesem auseinandergesetzt: Bereits anno 1918 äußerte sich Lima Barreto⁴ über die wachsende Aufmerksamkeit für den Fußball, im Jahre 1928 spielte Mário de Andrade das Thema 'anthropophagisch' in *Macunaíma*⁵ an, ab 1955 eroberte nicht nur besagter Nelson Rodrigues mit seinen 'crônicas de futebol'⁶ die Herzen der fußballbegeisterten Zeitungsleser, sondern auch der Lyriker Carlos Drummond de Andrade⁷ und die Schriftstellerin Clarice Lispector⁸ machten aus ihrer Faszination für das runde Leder keinen Hehl,

4 In seiner 'crônica' *Sobre o Foot-Ball* schreibt er: "Diabo! A coisa é tão séria? Pois um puro divertimento é capaz de inspirar um período tão gravemente apaixonado a um escritor? [...] não acredito que um jogo de bola, e sobretudo jogado com os pés, seja capaz de inspirar paixões e ódios." (Barreto 2006: 262) ["Verflucht noch mal! Ist die Lage wirklich so ernst? Ist ein reines Vergnügen wirklich im Stande, einen Schriftsteller über einen längeren Zeitraum derart leidenschaftlich zu inspirieren? [...] ich kann nicht glauben, dass ein Ballspiel, überdies noch mit den Füßen gespielt, fähig ist, Leidenschaft und Hass hervorzurufen"]. Alle Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Sebastian Knoth.

5 "A bola caiu no campo. E foi assim que Maanape inventou o bicho-do-café [...] e Macunaíma o futebol [...]" (Andrade 1985: 38) ["Der Lederball [fiel] aufs freie Feld. Und so erfand Maanape den Kaffeeschmarotzer [...] und Macunaíma den Fußball [...]" (Andrade 1992: 44).

6 Nelson Rodrigues' 'crônicas' sind auch in deutscher Sprache veröffentlicht worden (vgl. Rodrigues 2006).

7 Carlos Drummond de Andrade veröffentlichte ab 1954 in der Zeitung *Correio de Manhã* 'crônicas' oder Gedichte zum Thema Fußball. In seiner 'crônica' *Mistério da bola* aus dem Jahr 1954 heißt es: "Confesso que o futebol me aturde, porque não sei chegar até o seu mistério. [...] Sua magia opera com igual eficiência sobre eruditos e simples, unifica e separa como as grandes paixões coletivas. [...] Cada um tem sua maneira própria de avaliar as coisas do gramado, e onde este vê a arte mais fina, outro apenas denuncia a barbeiragem [...]" (Andrade 2002: 28) ["Ich gestehe, der Fußball verblüfft mich, weil ich sein Geheimnis nicht lüften kann. [...] Sein Zauber wirkt auf Gelehrte im gleichen Maße wie auf das einfache Volk und vermag, gleich den erstaunlichen Massenphänomenen, zu einen und zu trennen. [...] Jeder bewertet das Geschehen auf dem Rasen auf seine eigene Art, wo der eine elegante Ballkunst erkennt, bemängelt der andere lediglich das stümperhafte Gekicke"].

8 Clarice Lispector bekannte sich in ihrer 'crônica' "Armando Nogueira, Futebol e eu, coitada" von 1963 zum Verein Botafogo aus Rio de Janeiro: "Sou Botafogo [...], não me é fácil tomar partido em futebol – mas como poderia eu me isentar a tal ponto da

um an dieser Stelle nur einige 'schreibende Fans' zu nennen. Dabei nutzten die brasilianischen Schriftsteller vermehrt die Gattung der 'crônica',⁹ eine in Brasilien und anderen lateinamerikanischen Ländern verbreitete und beliebte Textsorte. Die Präsenz des Fußballs in Romanen oder Theaterstücken ist bis auf einige Ausnahmen vergleichsweise selten zu entdecken.¹⁰

Aber wie sieht die aktuelle Lage auf dem brasilianischen 'Fußball-Literaturmarkt' aus? Beflügelt die Tatsache, dass Brasilien Gastgeber der Fußballweltmeisterschaft 2014 sein wird, auch die literarische Produktion?

Zwar wurden in den letzten Jahren zahlreiche Fußball-Sachbücher präsentiert,¹¹ doch Inszenierungen in Romanen stellen trotz der ansteigenden Popularität des Sports in Brasilien weiterhin eine Ausnahme dar. Dessen ungeachtet sind in der jüngeren brasilianischen Literatur zwei Romane entstanden, die sich intensiv mit dem 'Phänomen Fußball' auseinandersetzen und somit zu Recht als 'Fußballromane' bezeichnet werden dürfen. Neben dem 2006 veröffentlichten Roman *O segundo tempo* von Michel Laub sticht insbesondere André Sant'Anna hervor, der mit seinem ebenfalls 2006 erschienenen Roman *O paraíso é bem bacana* eine der umfangreichsten Fußballdarstellungen der brasilianischen Literatur geliefert hat. Auch Sant'Anna, 1964 in Belo Horizonte geboren, Fußballfan und bekennender Fluminense-Anhänger,¹² sieht die literarische Präsenz des

vida do Brasil?" (Lispector 2006: 23) ["Ich bin Fan von Botafogo [...], beim Fußball ist es nicht leicht für mich, Partei zu ergreifen – aber wie könnte ich solch ein brasilianisches Lebenselixier verweigern?"].

9 Thomas Sträter beschreibt in *Die brasilianische Chronik (1936–1984)* die 'crônica' als ein literarisches Genre, das vom Journalismus kommt und Ähnlichkeiten mit der in deutschen Zeitungen verwendeten Kurzgeschichte, dem Essay, der Glosse, dem Kommentar, der Kolumne und der Rezension habe (Sträter 1992: 7).

10 1941 veröffentlichte José Lins do Rego den Roman *Água-mãe*, in dem einer der Protagonisten, Joca, ein Fußballer ist. Fußballinszenierungen in Theaterstücken sind beispielsweise bei Nelson Rodrigues in *A falecida* (1953), bei Oduvaldo Vianna Filho in *Chapetuba Futebol Clube* (1959) oder Alfredo Dias Gomes in *Campeões do mundo* (1979) zu finden.

11 Beispiele hierfür sind *Futebol brasileiro hoje* von José Geraldo Couto (2009) oder *O futebol explica o Brasil – Uma história da maior expressão popular do país* von Marcos Gutermann (2009).

12 "Durante a minha infância e adolescência, futebol era a coisa mais importante da minha vida. E, até hoje, acompanho o Fluminense fielmente. Coisa que ocupa a minha cabeça bastante. Fico feliz se o Fluminense está bem e fico bastante triste se está mal." (Sant'Anna 2011) ["Während meiner Kindheit und meiner Jugend war Fußball das Wichtigste in meinem Leben. Und bis heute bin ich Fluminense treu geblieben, er beschäftigt mich ständig und geht mir nicht aus dem Kopf: Ich bin glücklich, wenn Fluminense gut dasteht und traurig, wenn er schwächelt"].

Fußballs im Vergleich zu dessen hohem gesellschaftlichen Stellenwert in seinem Heimatland als insgesamt zu gering an:

Há o *Chapetuba Futebol Clube*, há as passagens do Nelson Rodrigues, meu pai, Sérgio Sant’Anna, tem dois ou três contos sobre futebol e eu escrevi o romance *O paraíso é bem bacana*. Michel Laub é um autor que, recentemente, tratou do tema futebol. Mas, de fato, a literatura brasileira não acompanha, à altura, a importância que o futebol tem na cultura brasileira. (Sant’Anna 2011)¹³

Aber wie wird der Fußball in *O paraíso é bem bacana* von Sant’Anna integriert? Verfolgt der Autor mit der Darstellung des Fußballphänomens eine bestimmte Absicht, zum Beispiel auch eine negative oder positive Bewertung des Phänomens Fußball? Steht er im Mittelpunkt des Werks oder übernimmt er nur eine nebensächliche oder dekorative Rolle?

Sant’Anna beschäftigt sich in *O paraíso é bem bacana* mit zahlreichen Facetten des modernen brasilianischen Fußballs, beispielsweise mit der Transferpolitik einheimischer Vereine, die junge Spieler bereits frühzeitig ins Ausland verkaufen und sie so aus ihrem sozialen Umfeld reißen. In neokolonialistischer Hinsicht problematisiert er damit, dass die von ausländischen Klubs umworbenen Talente als ‘menschliche Warengüter’ eines nach Profit strebenden und skrupellosen Fußballgeschäfts fungieren. Im besagten kapitalistischen System verwandeln sich zwar aus ärmlichen Verhältnissen stammende Jungerwachsene dank ihrer fußballerischen Begabung ‘über Nacht’ in Millionäre und erreichen somit einen sozialen Aufstieg. Aber dass dieser soziale und ökonomische Aufstieg mitunter extrem problematisch verläuft, da die Spieler von Medien, Beratern und Betreuern manipuliert und instrumentalisiert werden, verdeutlicht Sant’Anna im Roman am Beispiel des Protagonisten Mané [Trottell], eigentlich Manoel dos Anjos. Es handelt sich um einen dunkelhäutigen Jungen, der ohne Vater bei seiner alkoholkranken Mutter in Ubatuba, im Bundesstaat São Paulo, in ärmlichen Verhältnissen aufwächst. Aufgrund verschiedener Umstände, insbesondere wegen der Misshandlungen durch seine Mitschüler, entwickelt er eine massive psychische Störung. Dank seiner über-

13 “Es gibt *Chapetuba Futebol Club*, einige Texte von Nelson Rodrigues und mein Vater, Sérgio Sant’Anna, hat zwei oder drei Kurzgeschichten über Fußball geschrieben. Ich habe *O paraíso é bem bacana* geschrieben und außerdem hat der Autor Michel Laub erst vor kurzer Zeit das Thema Fußball behandelt. Nichtsdestotrotz ist klar, dass die brasilianische Literatur dem Fußball nicht den Stellenwert zugesteht, den er in der brasilianischen Kultur genießt.”

durchschnittlichen fußballerischen Begabung wechselt er bereits als Jugendlicher über die Zwischenstation Santos nach Berlin, wo er zum Islam konvertiert, seinen Namen in Muhammed Mané ändert und sich schließlich als Selbstmordattentäter im Olympiastadion in die Luft sprengt. Da aber die Sprengkraft am Gürtel zu gering ist, nimmt bis auf den Attentäter niemand Schaden. Mané liegt seither in einem Berliner Krankenhaus und deliriert im Koma.

Um zu erfahren, wie der Protagonist Mané endet, muss der Leser das Buch jedoch nicht bis zur letzten Seite lesen – Sant’Anna verzichtet bewusst auf einen sukzessiv aufgebauten Spannungsbogen. Wie der Autor selbst zugibt, ist Manés Schicksal bereits zu Beginn geklärt: “Eu entrego a história na terceira página. Todo mundo já sabe o que vai acontecer no final” (Sant’Anna: 2008).¹⁴ Sant’Anna interessiert also nicht die Frage, was passieren wird, sondern vielmehr: Wie konnte es dazu kommen? Wieso hat sich Mané von einem aufstrebenden Fußballtalent – ‘o novo Pelé’ [der neue Pelé] – in einen Selbstmordattentäter verwandelt? Was verleitet einen brasilianischen Jugendlichen dazu, in Deutschland als religiöser Fanatiker zu enden? Wer sind die Mitschuldigen? Seine Klassenkameraden und Mitspieler, die ihn während seiner Kindheit körperlich und seelisch missbrauchen? Seine Mutter, die ihre Kinder vernachlässigt? Die skrupellosen europäischen Spielervermittler, die ohne Rücksicht auf Verluste seinen Wechsel nach Europa forcieren? Oder die muslimischen Fundamentalisten in Berlin, durch die Mané von einem Paradies für Märtyrer erfährt und die ihn zu dem Selbstmordattentat ermutigen?

Bereits auf den ersten Seiten erschwert Sant’Anna dem Leser die Beantwortung dieser Fragen, da er den Werdegang seines Protagonisten in Form eines polyphonen Geflechts auf verschiedenen Erzählebenen darstellt, die nicht durch Überschriften, Kapitel oder Titel gekennzeichnet sind und sich keiner chronologischen Abfolge unterordnen. Was zunächst konfus und chaotisch erscheint, entpuppt sich schließlich als ein vom Autor gekonnt konstruierter Aufbau, der in vier Ebenen unterteilt ist.

Die erste Ebene beschreibt ein auktorialer Erzähler, der die Geschichte von Beginn an, also von Manés Kindheit in Ubatuba an bis zu seinem Ende linear begleitet. Es gehört zur Eigenheit des Erzählers, Mané zuweilen parodistisch vorzuführen, indem er vermeintliche Lösungsvorschläge

14 “Ich gebe das Ende der Geschichte bereits auf der dritten Seite preis. Jeder weiß, was am Schluss passieren wird.”

angesichts von Manés Unbeholfenheit vorgibt, diese aber gleich anschließend durch ein ‘mas não’ [aber nein] zerschlägt, um danach wieder Manés bedauernswerte Handlungen darzustellen. Die zweite Ebene stellt Manés Komadelirien dar, in denen er in einem Paradies mit 72 Jungfrauen wilde Sexualphantasien auslebt. Die Jungfrauen sind meist Frauen, mit denen er schon seit längerer Zeit sexuelle Erfahrungen austauschen wollte, die jedoch aufgrund seiner Schüchternheit unerreichbar blieben. So lernt der Leser das Innenleben des Protagonisten kennen und kann dessen oftmals unbegreifliches Handeln nachvollziehen. Auf der dritten Ebene treten etliche Personen aus Manés Umfeld in Erscheinung. Wie in einem Dokumentarfilm nehmen seine Mutter, Trainer, Klassenkameraden, Mitspieler und andere Personen zu seinem Werdegang nach Bekanntwerden des Selbstmordattentats Stellung. Die vierte und letzte Ebene beschreibt die Gegenwart in einem Berliner Krankenhaus, wo sich Krankenhausangestellte, Polizisten und Zimmernachbarn über Manés unverständliche Tat unterhalten.

In ihrer fragmentarischen Verschachtelung wirken die Ebenen zunächst wie ein unverständliches und undurchschaubares Labyrinth diverser Stimmen. Erst nach und nach ist es möglich, die Identität einzelner Personen aus dem Zusammenhang oder mittels auffälliger Sprachmuster zu dechiffrieren, da der Autor jedem seiner Charaktere bewusst eine typische Sprache verleiht, auch umgangssprachliche Eigenheiten berücksichtigt und diese in Schriftsprache präsentiert: “Eu havia feito uma série de contos em primeira pessoa e estava gostando disso: Inventar para cada personagem um vocabulário diferente, com sotaques e gírias próprios de cada lugar, erros de falas pessoais de cada personagem” (Sant’Anna 2011).¹⁵

Nach der Entschlüsselung dieses Stimmengewirrs offenbart sich schließlich ein gesellschaftskritischer Diskurs, den Leila Lehnen in ihrem Artikel ‘O Paraíso não tão bacana de André Sant’Anna’ wie folgt beschreibt: “[A] obra mais recente de André Sant’Anna [...] fala do preço pago pelas classes marginalizadas pela neoliberalização do país e da violência decorrente desta segregação socioeconômica” (Lehnen 2009).¹⁶

15 “Ich hatte bereits eine Reihe von Kurzgeschichten aus der Sicht der ersten Person geschrieben und das gefiel mir zunehmend: Für jede Person eine ihr eigene Sprache zu erfinden, mit Dialekten und für den Ort typischen Redewendungen sowie persönlichen Sprachfehlern.”

16 “Das letzte Buch von André Sant’Anna [...] handelt vom Preis, den die ausgegrenzten Klassen für die Neoliberalisierung des Landes zahlen, und von der Gewalt, die aus dieser sozioökonomischen Segregation entsteht.”

Sant’Annas Protagonist ist ein Vertreter dieser ‘classe marginalizada’. Der Autor macht kein Geheimnis daraus, dass sein Roman eine explizite Kritik an der sozio-ökonomischen Situation in Brasilien enthält, die er am Beispiel des kapitalistischen Fußballsystems zeigt: “O ambiente do Mané é o do futebol brasileiro, com sua corrupção, empresários mal intencionados etc. Os interesses mercantilistas falando mais alto” (Sant’Anna 2011).¹⁷

Jedoch beschränkt sich Sant’Anna nicht nur auf eine Kritik am skrupellosen Fußballmarkt, sondern hinterfragt auch den Umgang mit gesellschaftlichen Außenseitern (in seinem Heimatland) generell. Sein Protagonist Mané, der nicht nur aufgrund seiner Namensverwandtschaft des Öfteren an den legendären Mané Garrincha¹⁸ erinnert, ist ein von Geburt an Außenstehender, Opfer einer Gesellschaft, in der Bildung und die Fähigkeit sich zu artikulieren Macht verleihen. Mané aber ist ungebildet. Er lebt in einer Gesellschaft, in der mit Sprache Gewalt ausgeübt wird, er aber ist schüchtern und sprachlos – und damit machtlos. Er lebt in einer Gesellschaft, in der Konsum Glück suggeriert, doch Mané ist mittellos und lebt fern der Metropolen, in denen ein sozialer Aufstieg möglich erscheint. Er lebt in einer Gesellschaft, in der kognitiv eingeschränkte und sprachlose Menschen wie Mané Diskriminierung erleiden und somit ungehört bleiben. So heißt es im Roman: “O Mané era negro, brasileiro, ubatubano, ignorante, semianalfabeto, tímido e incapaz de conversar em outra língua a não ser naquele péssimo português dele, do Mané” (Sant’Anna 2006: 350).¹⁹

Die Ursache seiner Unfähigkeit, Gefühle, aber auch einfache Information zu kommunizieren beziehungsweise zu verstehen, liegt in Manés Kindheit begründet. Der Autor sagt über ihn: “Ele sentia, mas não tem palavras para dizer isso” (Sant’Anna 2008).²⁰ Mané wird bezeichnet als “filho-da-puta, porque a mãe era largada e bebia pinga” (Sant’Anna 2006: 9),²¹ was auch sprachlich von besonderer Brisanz ist, wurden doch ihre Kinder durch Vergewaltigungen gezeugt. Sie selbst sieht Mané lediglich als

17 “Manés Umfeld spiegelt den brasilianischen Fußball wider, seine Korruption, seine böswilligen Geschäftsleute etc. Die kommerziellen Interessen sind eben stärker.”

18 Mané Garrincha (1933–1983), eigentlich Manoel Francisco dos Santos, wurde 1958 und 1962 mit Brasilien Fußballweltmeister und gilt als einer der besten Spieler aller Zeiten.

19 “Mané war Schwarzer, Brasilianer, aus Ubatuba, ein Dummkopf, halber Analphabet, schüchtern und unfähig eine andere Sprache zu sprechen, bis auf dieses, Manés, grottenschlechte Portugiesisch.”

20 “Er hat Gefühle, jedoch fehlen ihm die Worte, um diese auszudrücken.”

21 “Ein Hurensohn war er, weil seine Mutter sich gehen ließ und trank.”

Einnahmequelle und beschwert sich rückblickend darüber, dass ihr Sohn sie nach seinem Wechsel nach Deutschland nie finanziell unterstützt habe: “Eu achava que o Mané ia ficar famoso, rico que nem esses jogadores de futebol que dá tudo pra mãe [...] Ronaldinho, porra nenhuma. O Mané virou só Mané mesmo” (Sant’Anna 2006: 28).²²

Mané erfährt zu keiner Zeit Zuneigung, selbst die Mutterliebe, eigentlich das Sinnbild uneingeschränkter Hingabe, orientiert sich in seiner Welt nur an einem materialistischen Profitdenken. Außerdem herrscht in Ubatuba unter den Heranwachsenden ‘das Recht des Stärkeren’: “Numa cidade pequena filho-da-puta como aquela, todo filho-da-puta precisa ter um filho-da-puta para chamar de viado” (Sant’Anna 2006: 9).²³ Das Leben der Jugendlichen ist durch ein phallozentrisches Weltbild geprägt. In Filmen und Zeitschriften sehen sie weibliche Körper, die ein durch die Medien propagiertes Schönheitsideal einer vollbusigen und sexuell freizügigen Frau vermitteln. Sie sehen Sexualpraktiken, die sie aber nicht mit gleichaltrigen Mädchen ausleben können: “O Mané e os outros filhos-das-puta todos estavam naquela idade filha-da-puta, na qual se morre de medo da namoradinha quando se está só com ela, mas, quando se está no meio do bando de filhos-da-puta, é necessário descrever malabarismos sexuais incríveis” (Sant’Anna 2006: 19).²⁴

In den Jugendlichen staut sich infolge dieser unbefriedigten Situation aggressives Potenzial an, das sie durch verbale und körperliche Vergewaltigung anderer Jugendlicher manifestieren. Um diese verbale Brutalität auszudrücken, bedient sich Sant’Anna, der einige Jahre in der Werbebranche gearbeitet hat, einer für ihn typischen und bereits in seinen vorherigen Werken angewendeten Technik: die ad absurdum geführte und oft redundant erscheinende Wiederholung. Henry Thorau konstatiert, in dem 1999 erschienenen Werk *Sexo* wiederhole Sant’Anna “obsessiv, permanent, ja penetrant”. Er greife “auf eine in der Werbebranche übliche Methode” zurück: “[D]as Einhämmern eines Produktnamens” (Thorau 2003: 281).

22 “Ich dachte, Mané würde berühmt werden, reich und wie diese Fußballspieler, die alles ihrer Mutter geben [...] Ronaldinho, dass ich nicht lache. Sein Name sagt es schon, Mané ist und bleibt ein Trottel.”

23 “In einer kleinen Stadt wie dieser benötigt jeder Drecksack einen Drecksack, den er Schwuchtel nennen kann.”

24 “Mané und die anderen Drecksäcke waren in diesem beschissenen Alter, in dem man sich vor der Freundin in die Hose macht, wenn man mit ihr alleine ist. Aber wenn die Drecksäcke unter sich waren, in der Gruppe, mussten sie natürlich vor den anderen Drecksäcken unglaubliche sexuelle Kunststücke beschreiben.”

Diese Technik wendet er auch in *O paraíso é bem bacana* an. Auf den ersten beiden Seiten fällt bereits 58 Mal das Pejorativum ‘filho-da-puta’. Ferner streut Sant’Anna in der ‘gíria’ [Jargon] gängige Ausdrücke wie ‘viado’ [Schwuchtel] oder ‘levar porrada’ [eine Abreibung bekommen] ein, die zu der Frage führen, welches Ziel der Autor eigentlich mit dieser Flut an Schimpfwörtern verfolgt. Sant’Anna versetzt den Leser in die aussichtslose Lage seines Protagonisten – auch dieser muss die endlosen Beschimpfungen anhören, denen Mané tagtäglich ausgesetzt ist. Nicht ohne Grund wählte Sant’Anna Ubatuba als Schauplatz aus. Er selbst lebte einige Jahre dort und gibt zu, viele autobiografische Elemente im Roman verarbeitet zu haben:

O Paraíso é bem bacana é um livro muito pessoal. Falo de muitas coisas que vivi: primeiro minha pré-adolescência em Ubatuba, depois a Alemanha, onde morei logo após a unificação; o futebol, que é uma paixão, e hospital, já que tive uma pancreatite aguda e passei seis meses internado; quase morri. Eu tive uma vivência em hospital muito grande. (Sant’Anna 2008)²⁵

Trotz der besagten Passion verzichtet Sant’Anna auf eine glorifizierende Darstellung des Fußballs und zeigt am Scheitern seines Protagonisten auch die verwerflichen Seiten des beliebten Sports, da der Fußball zwar Spielern die Möglichkeit bietet, gesellschaftliche Anerkennung zu genießen und einen sozialen Aufstieg zu vollziehen, er aber begabte Talente auch in ‘Spielbälle’ ökonomischer Interessen verwandelt: Da Mané der beste und talentierteste Spieler seiner Mannschaft ist, weckt er das Interesse größerer Vereine und wechselt schließlich zum ‘Pelé-Klub’ FC Santos. In neokolonialistischer Hinsicht entwickelt sich Mané nun in eine Ware des modernen Fußballgeschäfts, das die Autoren Gerd Fischer und Jürgen Roth als eine aktuelle Form der ‘Sklaverei’ deuten: “Den Spielerhandel im Rahmen eines rabiaten Ausplünderungssystems und des hochbeschleunigten Humankapitalverkehrs als ‚globalisierte Variante’ (Walter Kuhl) der Sklaverei zu bezeichnen, ist nicht falsch” (2005: 26). Auch Dirk Schümer stellt fest, dass beim Spielerhandel die gleichen Richtlinien herrschen, wie im internationalen Kapitalismus, nur hier auf die ‘Ware Mensch’ bezogen:

25 “*O Paraíso é bem bacana* ist ein sehr persönliches Buch. Ich spreche viele Dinge an, die ich selbst erlebt habe: Erst meine Jugend in Ubatuba, dann Deutschland, wo ich kurz nach der Wiedervereinigung gelebt habe; der Fußball, eine meiner großen Leidenschaften, das Krankenhaus, wo ich aufgrund einer Bauchspeicheldrüsenentzündung sechs Monate interniert war und fast gestorben wäre – ich habe im Krankenhaus viel erlebt.”

Beim Fußball wird offenbar, was in unserer Gesellschaft ohnehin gilt: Jeder Mensch hat seinen Preis. [...] Der Menschenhandel beim Fußball gleicht einer Warenterminbörse. Denn es ist ebenso unwägbare wie die nächste Kakaoernte [...], ob der verheißungsvolle junge Mann tatsächlich der Mannschaft zum Sieg verhelfen wird [...]. (Schümer 1996: 100)

Die Verantwortlichen des FC Santos sehen in ihrer Neuverpflichtung bereits einen zukünftigen Weltstar und sind von dessen Fähigkeiten ange-
tan. Daher prophezeit der Agent des Traditionsvereins Mané eine rosige Zukunft: “Já estou até te vendo, na Copa de Mundo, beijando a taça. Sua vida de verdade está começando agora” (Sant’Anna 2006: 122).²⁶

Aber ab diesem Zeitpunkt wird der Protagonist endgültig zum tragischen Helden: Er besitzt fußballerisches Talent, das einem aus ärmlichen Verhältnissen stammenden, dunkelhäutigen Jugendlichen dank des aktuellen Fußballmarktes einen sozialen Aufstieg ermöglichen kann. Mané aber ist unfähig, analytisch zu denken oder zu begreifen, dass er das besitzt, worum ihn Millionen Kinder in Brasilien beneiden. Hingegen hört er Stimmen, die für ihn unverständlich bleiben, die er nicht zuordnen kann. Er flüchtet in eine infantile Welt, in der lediglich Essen, Trinken und Reisen in die Räume der Phantasie existieren. Er entflieht der Gegenwart, indem er sich bei ‘Onanie-Orgien’ in besseren Sphären wähnt: “Para o Mané, punheta era coisa muito séria. Para o Mané, punheta era muito mais do que sexo. Para o Mané, cada punheta era um plano para o futuro, um passaporte para um mundo onde ele, o Mané, era alguém melhor, era alguém amado, era alguém amando” (Sant’Anna 2006: 295).²⁷

In Dialogen drückt Sant’Anna das kommunikative Unvermögen seines Protagonisten mit Leerstellen aus:

“Olha, Manoel... Você prefere que eu te chame de Manoel ou de Mané?”
“...”. (Sant’Anna 2006: 219)²⁸

26 “Ich sehe dich schon bei der Weltmeisterschaft vor mir, wie du den Pokal küsst. Dein wahres Leben hat gerade erst begonnen.”

27 “Für Mané war Wichsen eine ernste Angelegenheit. Für Mané war Wichsen mehr als nur Sex. Für Mané war jedes Wichsen ein Plan für die Zukunft, ein Reisepass in eine Welt, in der er, Mané, jemand Besseres war, jemand, der geliebt wurde, jemand, der Liebe schenkte.”

28 “‘Schau mal, Mané...Möchtest du, dass ich dich Manoel nenne, oder lieber Mané?’ ‘...’”

Aber er integriert auch Manés Ohnmacht in den Aufbau des Romans. Denn, wie bereits zu Beginn erwähnt, wird dem Leser in Form von konfus auftretenden Fragmenten Wissen über Mané vermittelt, und seine Geschichte setzt sich erst nach und nach wie ein Puzzle zusammen. Auch hier versetzt Sant’Anna den Rezipienten in Manés hoffnungslose Lage: Der Leser muss ebenfalls Stimmen und Informationen beziehen, die er zunächst nicht zuordnen kann.

Manés Verein erkennt seine kognitiven Probleme und beauftragt eine Psychologin, sich seiner anzunehmen. Diese ist über seinen Zustand schockiert: “Nunca tive um paciente tão primitivo [...] o Mané, de todos, é o mais atrasado” (Sant’Anna 2006: 231).²⁹ Trotz dieses retardierten Geisteszustandes gerät Mané durch seine fußballerischen Leistungen in den Fokus der Lokalpresse, wird nach kurzer Zeit von ausländischen Talentjägern umgarnt und bekommt ein Angebot von Hertha BSC Berlin. Die Psychologin versucht den Wechsel zwar zu verhindern und Mané und die Verantwortlichen des FC Santos vom Bleiben zu überzeugen, doch die Mechanismen des profitorientierten Fußballgeschäfts greifen, und ein Agent der Hertha erschleicht bei seiner Mutter die Einverständniserklärung.

Nun wird deutlich, dass Mané keine Hilfe Außenstehender wahrnehmen kann. Die gut gemeinten Warnungen und die ehrlichen Anerkennungen seiner Leistungen aus dem Mund der Psychologin finden kein Gehör: “O Mané não entendeu nada. O Mané não decidiu nada” (Sant’Anna 2006: 268).³⁰ Durch den Ortswechsel nach Berlin hebt Sant’Anna seine Gesellschaftskritik auf eine globale Ebene und stellt den weltweiten Fußballermarkt in Frage. Auch das multikulturelle Flair der deutschen Hauptstadt, in der Mané aufgrund seiner fußballerischen Fähigkeiten Anerkennung genießt, kann seine Lage nicht zum Positiven verändern. In Berlin lebt Mané im Jugendinternat des neuen Vereins und bekommt einen Dolmetscher zur Seite gestellt. Dieser spricht jedoch nur europäisches, für Mané unverständliches Portugiesisch – und der Klub kann sich aufgrund der hohen Anzahl an Nachwuchstalenten nur bedingt der Probleme seiner Spieler annehmen. So kennt Mané in Uéverson, einem brasilianischen Spieler der ersten Mannschaft, nur eine einzige Person, mit der er in seiner Muttersprache kommunizieren kann.

29 “Nie zuvor hatte ich so einen primitiven Patienten [...] Mané ist von allen wirklich der retardierteste.”

30 “Mané verstand nichts, Mané entschied nichts.”

Uéversion präsentiert Sant'Anna als Stereotyp des brasilianischen Fußballers, der alle in Deutschland gängigen Klischees erfüllt: Er feiert gerne und genießt es, sein hohes Gehalt für und mit Frauen auszugeben.³¹ Dabei sieht er seine dunkle Hautfarbe nicht als Hindernis an wie in Brasilien, sondern als sein Vorteil: "Aqui, preto faz o maior sucesso, caralho. Lá no Brasil, só depois que a gente fica famoso. Mas, aqui, é show [...] O pessoal aqui gosta do negão" (Sant'Anna 2006: 11).³² Bestärkt wird diese klischeegeladene Anschauung durch Mechthild, eine minderjährige freizügige Deutsche, die die Liebeskünste der Südamerikaner glorifiziert: "Alemão não sabe fazer amor. Agora eu só faço amor com africanos e sul-americanos do Brasil. Negros." (Sant'Anna 2006: 64).³³ Mittels dieser Stereotype entlarvt Sant'Anna einen globalen und durch Klischee-Vorstellungen genährten Rassismus, der im Roman in Form einer positiven Diskriminierung zum Vorschein kommt.

Neben Uéversion lernt Mané in Berlin auch Hassan kennen, einen Mitspieler syrischer Abstammung, durch den er in einen Kreis muslimischer Fundamentalisten eingeführt wird. Dort hört er erstmals von einem Paradies, in dem sich 72 Jungfrauen nach Märtyrern sehnen. Infolgedessen konvertiert er zum Islam und nennt sich fortan Muhammed Mané. Uéversion erkennt zwar Manés Schüchternheit, insbesondere in Bezug auf Frauen, und versucht, sein Selbstbewusstsein durch Peep-Show-Besuche und 'Verkupplungsversuche' zu stärken. Doch wirken diese Hilfestellungen bei Mané kontraproduktiv. Mané lebt in völliger Isolation und sucht vermehrt Zuflucht in seiner Phantasiewelt. Er sieht stundenlang fern und schließt sich im Badezimmer ein, um dort seine Sexualphantasien auszuleben. Leila Lehnen sieht darin Manés einzige Möglichkeit, sich einem gewohnten Umfeld zu nähern:

Mané, que carrega consigo o trauma da alienação e perseguição social desde a infância pobre, se vê ainda mais isolado no estrangeiro. O protagonista não entende a língua alemã, não compreende os costumes da terra e tampouco acredita que as pessoas que o rodeiam queiram, em sua maioria, apoiá-lo.

31 Als mögliches Vorbild für Uéversion könnte Sant'Anna der brasilianische Fußballer Alex Alves gedient haben, der von 1999 bis 2003 für Hertha BSC Berlin spielte und des Öfteren aufgrund diverser Eskapaden auf sich aufmerksam machte.

32 "Verdammte Scheiße, hier hat ein Schwarzer den größten Erfolg. Dort, in Brasilien, nur nachdem man berühmt geworden ist. Aber hier, hier geht die Show richtig ab [...] Alle lieben den großen schwarzen Mann."

33 "Deutsche sind schlechte Liebhaber. Ich schlafe nur noch mit Afrikanern und Südamerikanern aus Brasilien. Mit Schwarzen."

Como suas experiências traumáticas o impedem de se relacionar com quase todas as pessoas com as quais depara, Mané procura na televisão uma forma de conexão. (Lehnen 2009)³⁴

Aufgrund seiner geistigen Retardierung lässt sich der Protagonist durch das Massenmedium, das Gewalt und Sex verherrlichend als Spektakel darstellt, manipulieren und irreführen: Ihm ist es nicht möglich, die Geschehnisse auf dem Bildschirm von der Realität zu unterscheiden, so dass eine Sendung über die Attentate auf das World Trade Center in New York fatale Folgen mit sich bringt. Mané sieht in den Attentätern Anhänger seines Lieblingsvereins Fluminense, solidarisiert sich mit ihnen und beschließt, inspiriert durch die TV-Sendung sowie in Gedanken an das freizügige Paradies, fortan als Märtyrer leben zu wollen. Und da er ein vollbärtiges Mitglied der Gruppe für Bin Laden hält, nimmt Mané von diesem einen Sprengstoffgürtel an, begeht im Olympiastadion das Attentat und wähnt sich nun trotz seiner körperlichen Missbildungen im Paradies.

Somit ist Mané zum wiederholten Male zum Opfer degradiert worden – als ‘Marionette’ eines religiösen Fanatismus. Es scheint, sein bedauernswertes Dasein habe mit der Missbildung des Körpers seinen negativen Höhepunkt erreicht. Doch Sant’Anna bleibt seinem zynischen und gesellschaftskritischen Diskurs bis zum Ende des Romans treu. Auf den letzten Seiten kommt der Protagonist zu der bitteren Erkenntnis, dass seine im Delirium entstandenen Eingebungen von einer besseren Welt nur Illusionen darstellten: “É tudo mentira que eu inventei na minha cabeça [...] A coisa boa era tudo mentira, que não tem nada bom nessa vida, não. Não é vida, não. É Inferno, tudo Inferno. Que é assim que quem nasce assim preto. [...] Tá doendo tudo tanto!” (Sant’Anna 2006: 445–446).³⁵

34 “Mané, der seit seiner armen Kindheit das Trauma der Entfremdung und der sozialen Verfolgung mit sich herumschleppt, sieht sich im Ausland noch mehr isoliert. Der Protagonist versteht die deutsche Sprache und die Sitten und Gebräuche nicht, außerdem glaubt er nicht, dass die Personen um ihn herum ihm helfen wollen. Da seine traumatischen Erfahrungen ihn mehrheitlich daran hindern, sich mit den Personen, die er trifft, einzulassen, sucht er im Fernsehen nach einer Art der Anknüpfung.”

35 “Alles Hirngespinnste, die ich mir in meinem Kopf zusammengereimt habe [...] Alles Gute war eine einzige Lüge, in diesem Leben gibt es nichts Gutes, auf keinen Fall. Das ist kein Leben, auf keinen Fall. Es ist die Hölle, alles eine einzige Hölle. So ist es für jemand, der als Schwarzer auf diese Welt kommt. [...] Alles tut so schrecklich weh!”

Hier kulminiert Sant’Annas pessimistische Darstellung einer verwerflichen und unmoralischen Gesellschaft, da selbst der einfältige Protagonist begreift, in einer verklärten und glorifizierten Welt gelebt zu haben.

Eine Aussage des Autors, die zwar einige Jahre vor der Veröffentlichung von *O paraíso é bem bacana* getätigt wurde, könnte die Antwort geben, warum sich Sant’Anna derart skeptisch mit seinem Heimatland auseinandersetzt und selbst als bekennender Anhänger den gesellschaftlichen Mikrokosmos Fußball derart kritisch hinterfragt: “Eu acho muito triste, o Brasil tem esse Brasil idealizado, da alegria do povo, da mistura da raça, da música, mas na prática já não se vê isso, a alegria do povo é mentira, porque na verdade as pessoas estão passando fome” (Sant’Anna 2000: 6).³⁶

Ein weiterer Aspekt des Fußballgeschäfts wird durch den letzten Satz des Romans veranschaulicht: seine Schnelllebigkeit. Nach Erfolgen verehren Anhänger die Spieler wie Götter, sobald sie jedoch ihre guten Leistungen nicht regelmäßig wiederholen und fortwährend im öffentlichen Interesse stehen, versinken die einstigen ‘Helden’ umgehend in der Bedeutungslosigkeit. So stellt der Autor abschließend die Frage, was von Mané, vor seinem Attentat noch als die größte Hoffnung des brasilianischen Fußballs gefeiert, eigentlich in Erinnerung bleibt? Die ernüchternde Antwort: “Um que fez um gol uma vez numa Taça de São Paulo, né?” (Sant’Anna 2006: 451).³⁷

Die am Ende des Buches verdeutlichte Schnelllebigkeit ist neben dem bereits erwähnten Neokolonialismus des Fußballgeschäfts sowie der Darstellung der Möglichkeit, durch den Fußball einen sozialen Aufstieg zu erreichen, ein weiterer Aspekt, der *O paraíso é bem bacana* in einen der facettenreichsten Fußball-Romane der Literatur verwandelt. In einem Genre, das bisher durch eine literarisch sehr konventionelle ‘Wiedergabe’ der Wirklichkeit bis hin zum autobiografischen Schreiben dominiert wurde, sind in Sant’Annas Roman die Vielstimmigkeit in der Darstellung, die ironische Überzeichnung der Charaktere und die überraschenden Wendungen des Plots ein Novum. Beeindruckend bei der Betrachtung dieser literarischen Inszenierung des brasilianischen Volkssports ist auch, wie der bekennende Fußballfan Sant’Anna von einer unreflektierten Glorifizierung seiner

36 “Ich finde es sehr schade, dass Brasilien dieses idealisierte Bild eines fröhlichen, musikalischen und multikulturellen Volkes verkörpert. Aber die Wirklichkeit sieht anders aus, die Fröhlichkeit des Volkes ist eine Lüge, da die Menschen Hunger leiden.”

37 “Einer, der mal ein Tor im Pokalwettbewerb von São Paulo geschossen hat, oder?”

‘Leidenschaft’ absieht und auch negative Elemente benennt, ohne dabei seine Leser offenkundig belehren zu wollen. Der Roman stellt weder eine Lobeshymne auf den Fußballsport aus Sicht eines leidenschaftlichen Fanatikers, noch die nüchterne Abrechnung eines Gesellschaftskritikers mit einem globalen, nach kapitalistischen Normen funktionierendem Massenphänomen dar.

O paraíso é bem bacana liegt irgendwo dazwischen, ist ein unterhaltsamer, literarisch höchst anspruchsvoll konstruierter und in seiner Handlung keineswegs trivialer Roman, der zahlreiche Facetten und Einblicke in die Welt des brasilianischen Fußballs offenbart. Literatur- und Fußballkritikern bietet er Spielraum für analytische Schlussfolgerungen und Fußballfans die Möglichkeit, ihre Begeisterung nicht nur im Stadion, sondern auch beim Lesen auszuleben.

Literaturverzeichnis

- ANDRADE, Carlos Drummond de (2002): *Quando é dia de futebol*. Rio de Janeiro: Record.
- ANDRADE, Mário de (1985): *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Itatiaia [Erstveröff. 1928].
- (1992): *Macunaíma – Der Held ohne jeden Charakter*. Übs. Curt Meyer-Clason. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BARRETO, Lima (2006): “Sobre o Foot-Ball”. In: Coelho, Eduardo (Hg.): *Donos da bola*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 26–29.
- BELLOS, Alex (2005): *Futebol – Fußball – Die brasilianische Kunst des Lebens*. Frankfurt am Main: Fischer.
- COUTO, José Geraldo (2009): *Futebol brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha.
- FISCHER, Gerd/ROTH, Jürgen (2005): *Ballhunger. Vom Mythos des brasilianischen Fußballs*. Göttingen: Die Werkstatt.
- GOMES, Alfredo Dias (1987): *Campeões do mundo*. São Paulo: Melhoramentos [Erstveröff. 1979].
- GUTERMANN, Marcos (2009): *O futebol explica o Brasil. Uma história da maior expressão popular do país*. São Paulo: Contexto.
- LAUB, Michel (2006): *O segundo tempo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LEHNEN, Leila (2009): “O paraíso não tão bacana de André Sant’Anna”. >www.gelbc.com.br/pdf_revista/3311.pdf< (03.04.2012).
- LISPECTOR, Clarice (2006): “Armando Nogueira, futebol e eu, coitada”. In: Coelho, Eduardo (Hg.): *Donos da bola*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 23–25.
- REGO, José Lins do (1970): *Água-mãe*. Lisboa: Edição Livros do Brasil.

- RODRIGUES, Nelson (1993): *À sombra das chuteiras imortais. Crônicas de futebol*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (1994): “A falecida”. In: Ders.: *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar [Erstveröff. 1959].
- (1995): *O reacionário: memórias e confissões*. São Paulo: Companhia das Letras [Erstveröff. 1977].
- (2006): *Gooooooooo! Brasilianer zu sein ist das Größte*. Übs. Henry Thorau. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ROSENFELD, Anatol H. (1956): “Das Fussballspiel in Brasilien”. In: Schaden, Egon (Hg.): *Staden-Jahrbuch* Bd. 4: *Beiträge zum brasilianisch-deutschen Kultur- und Wirtschaftsaustausch*. São Paulo: Instituto Hans Staden.
- SANT’ANNA, André (2006): *O paraíso é bem bacana*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2008): *Entrevista: André Sant’Anna*. >http://br.librosintinta.in/biblioteca/verpdf/www.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros_anteriores/n1/download/Texto_entrevista2.pdf.htm< (03.04.2012).
- (2011): Interview mit dem Autor (28.11.2011).
- SCHÜMER, Dirk (1996): *Gott ist rund – Die Kultur des Fußballs*. Berlin: Berlin Verlag.
- STRÄTER, Thomas (1992): *Die brasilianische Chronik (1936–1934). Untersuchungen zu moderner Kurzprosa*. Fortaleza: Edições UFC.
- THORAU, Henry (2003): “Schreiben in Zeiten des PC: Sexo von André Sant’Anna”. In: Briesemeister, Dietrich/Schönberger, Axel (Hg.): *Imperium Minervae: Studien zur brasilianischen, iberischen und mosambikanischen Literatur*. Frankfurt am Main: Domus Editoria Europaea, 279–295.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo (1981): “Chapetuba Futebol Clube”. In: Michalski, Yan (Hg.): *1 Teatro*. Rio de Janeiro: Edições Muro [Erstveröff. 1959].
- VIDAL, Paloma (2007): “O ventríloquo cínico – Sobre O Paraíso é bem bacana, de André Sant’Anna”. In: Dealtry, Giovanna/Lemos, Masé/Chiarelli, Stefania (Hg.): *Alguma Prosa – Ensaíos sobre Literatura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 135–144.

III.

Babylonische Stadt/Landschaften

Narrative Dynamik in Luiz Ruffatos *Eles eram muitos cavalos*:

Verdichtung und Fragmentierung im neuen brasilianischen Großstadtroman

Marina Corrêa

Luiz Ruffatos Werk *Eles eram muitos cavalos* (2001) präsentiert sich als eine Erzählung in Fragmenten und gleichzeitig als Fragmente einer noch zu erzählenden Geschichte. Der kaleidoskopartige 24-Stunden-Querschnitt in 70 szenischen Bildern durch die Lebensgeschichten von anonymen Einwohnern der Millionenstadt São Paulo war auch die Initialzündung und der ergiebige Nährboden für Ruffatos Folgeromane: In seiner fünfteiligen, fünfzig Jahre umfassenden Saga des brasilianischen Proletariats *Inferno Provisório I-V* (2005–2010) werden fragmentarische Erzählstränge aus *Eles eram muitos cavalos* thematisch und narrativ ausgearbeitet. So ist etwa die Erzählung *Aquário* aus *Mamma son tanto felice* (2005a), dem ersten Band von *Inferno Provisório*, von einer chronologischen Struktur bestimmt, die ähnlich einem Roadmovie den Konflikt aus Stationen bzw. Episoden konstituiert. Die Erzählungen im zweiten Band *O mundo inimigo* (2005b) behandeln die Vorgeschichten und Folgen der in *Eles eram muitos cavalos* geschilderten Begebenheiten sowohl hinsichtlich des Familienkontextes als auch in Bezug auf die Dichotomie von Stadt und Land – letztere ist eine wiederkehrende Thematik der brasilianischen Literaturgeschichte.¹

¹ Ruffato schrieb hierzu: “EEMC [*Eles eram muitos cavalos*] é uma face do *Inferno Provisório*. Não houvesse aquele livro, que me possibilitou o rompimento formal com as estruturas do romance tradicional, muito provavelmente não teria coragem de encetar a escritura de *Inferno Provisório* [...]. EEMC é uma experiência reflexiva sobre a precariedade. E *Inferno Provisório* é uma reflexão sobre o intercâmbio das histórias com a História.” (Harrison 2007: 179) [“EEMC stellt eine Seite von *Inferno Provisório* dar. Wenn es jenes Buch, das mir den Bruch mit den Strukturen des traditionellen Romans ermöglichte, nicht gegeben hätte, so wäre ich höchstwahrscheinlich nicht in der Lage gewesen, mit dem Verfassen von *Inferno Provisório* zu beginnen [...]. EEMC ist eine reflektierte Erfahrung des Prekariats”]. Alle Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Marina Corrêa.

Aus literaturgeschichtlicher Perspektive ist die Auffassung der Großstadt als Subjekt, wie sie Ruffato in *Eles eram muitos cavalos* gestaltet, am ehesten mit John dos Passos' *Manhattan Transfer* (1925) vergleichbar. Andere Werke, die als Großstadtromane Eingang in den Literaturkanon gefunden haben, integrieren die Stadt eher als Bühne gesellschaftlicher Entwicklungen. In Andrei Belyjs *Petersburg* (1913), James Joyce' *Ulysses* (1922), Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway* (1923), Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) oder Heimito von Doderers *Die Strudlhofstiege* (1951) vollzieht sich der Handlungsverlauf nur in starker Wechselwirkung mit der Großstadt. Die in Aufbau, Struktur und Erzählperspektive vergleichbaren literarischen Stadtmotive haben auf die Gestaltung des Subjekts in *Eles eram muitos cavalos* geradezu determinierende Wirkung. Ein Vergleich mit solchen Vorgängertexten ermöglicht die Beschreibung der Transformation dieser Motive, und somit auch eine Charakterisierung von Ruffatos Roman als postmoderner Megalopolisroman des 21. Jahrhunderts. Eine zentrale Veränderung gegenüber diesen Werken betrifft den Aufbau und die Struktur der Handlung. Im Roman der Moderne waren diese durch die maßgebliche Rolle der Stadt zwar dezentriert, ebenso wurden die Figuren eher in ihrem Denken bzw. ihren Bewusstseinsströmen dargestellt und ihre Handlungen stets an bestimmte Teilaspekte der Stadt gekoppelt. Aber die Handlung in der erzählten Welt wurde durch die Hauptfigur(en) und nicht durch die Stadt bestimmt.

Beim Großstadtroman im lateinamerikanischen Kontext verlagert sich der Schwerpunkt vom Mensch auf die Stadt, indem sich das Urbane zunehmend vom reinen Schauplatz zum bedrohlichen Subjekt mit einem Eigenleben entwickelt, dem sich die meisten Stadtbewohner unterwerfen. In *La región más transparente* (1958) stellt Carlos Fuentes Mexiko-Stadt als postkoloniale historische Akteurin, als eine massive, aber gleichzeitig diffuse Entität dar, aus der das kulturelle Gedächtnis in den Gedankenströmen der Figuren herausgefiltert wird: "Cienfuegos fijó los ojos en la cúpula solferina de Bellas Artes y en seguida los serró, invitando Robles a continuar" (Fuentes 1982: 233–234).² Während er den Diskussionsstoff³ ausbreitet,

2 "Cienfuegos startete die rotbraune Kuppel des Bellas Artes an und schloss anschließend die Augen, indem er Robles das Zeichen zum Fortsetzen gab".

3 Ixcta Cienfuegos, die zentrale Figur von *La región más transparente*, hält Federico Robles einen Spiegel vor: Als Robles versucht, seinen Werdegang (vom einfachen 'campesino' über die Revolution zum Großgrundbesitzer) zu verteidigen, muss er seinen Blick von dem seines Gegenübers abwenden. Dem Leser eröffnet sich durch die Lenkung

schwankt Robles' Blick zwischen dem eigenen Portrait, dem Blick seines Gegenübers Cienfuegos und dem Fenster: "La mirada se perdía fuera de la ventana, más allá de las siluetas de los árboles de la Alameda y lo que se lograba distinguir de las iglesias de la Avenida Hidalgo" (Fuentes 1982: 238).⁴ Auf diese Weise hält die Stadt die Figurenkonstellation zusammen und lenkt sie mit unsichtbarer Hand. Ignácio de Loyola Brandãos *Zero* (1975) und *Não verás país nenhum* (1981) könnten als die nächstgelegenen brasilianischen Vorläufer für Ruffatos Roman, insbesondere auf thematischer Ebene, angeführt werden.⁵ In *Zero* fungiert der Arbeiter ohne jegliches Bewusstsein als Teil einer politisch gesteuerten urbanen Maschinerie, in *Não verás país nenhum* versucht er als bewusstes Individuum in einem post-apokalyptischen Verwaltungskonglomerat zu überleben. In Ruffatos *Eles eram muitos cavalos* finden sich diese Elemente wieder, mit dem Unterschied, dass durch die Radikalisierung der Wechselwirkung von Mensch und Stadt die Figuren zu Spiegeln ihrer Umgebung werden, wobei der Roman zwischen mimetischem Realismus und polyphoner Erzählperspektive oszilliert.

Der Begriff des Großstadtromans und seine Gattungszugehörigkeit

Die Begriffe des Großstadtmotivs im Roman und des Großstadtromans als Genre werden in der Analyse literarischer Urbanität sowie des Einflusses der Stadt auf das Verhalten der Figuren und deren Konstellation häufig verwendet. Die Gattungszugehörigkeit von *Eles eram muitos cavalos* als Großstadtroman kann mit der Verwendung der Stadt als Thema und Plot begründet werden: Die Stadt ist hier ein starres, lebloses Gebilde, das weder Individualität noch Sozialität aufweist; dementsprechend erlebt sie selbst keine psychologischen Entwicklungen, die normalerweise einen Plot herbeiführen und die Handlung vorantreiben. Es werden ausschließlich Vorgänge aus personaler Warte wiedergegeben: psychologische Vorgänge,

der Blicke dieser Figuren auf die mexikanischen 'city-codes' eine weitere Facette ihrer Wesen: Das Bellas Artes als Herberge mexikanischen Kulturgutes aus der Sicht von Cienfuegos; die Kirchen der Avenida Hidalgo als Zeichen der europäischen Etablierung in Lateinamerika aus der Perspektive von Robles.

4 "Der Blick verlor sich weit hinaus aus dem Fenster, über die Baumkronen der Alameda hin zu dem, was man von den Kirchen der Avenida Hidalgo wahrnehmen konnte".

5 Im Zusammenhang mit dem Literaturbetrieb vgl. Harrison (2007: 162–163).

die das Stadtbild tragen und erhalten. In *Manhattan Transfer* konstruiert Dos Passos jeden Abschnitt auf der Basis einer kurzen einleitenden Beschreibung eines bestimmten Stadtteils zu einer bestimmten Uhrzeit, aus einer neutralen Erzählhaltung heraus mit einer daran anschließenden Schilderung aus personaler Erzählperspektive. Ein solcher Kontrast fehlt in *Eles eram muitos cavalos*, die Stadt existiert hier nur aufgrund der Wahrnehmung der Figuren im narrativen Spiegelmodus: Raum und Figuren bedingen sich gegenseitig, die Vielzahl kleiner, unterschiedlicher Handlungen bildet eine identitätsstiftende semantische Konstruktion.

Während Dos Passos' New York im Aufstreben begriffen ist, zeugt Ruffatos São Paulo von Stagnation, von einem Status quo der Dekadenz und des Verfalls. *Manhattan Transfer* benutzt eine spezifische Figurenkonstellation zur Illustrierung der Entwicklung der Stadt, in Ruffatos São Paulo verschwinden dagegen die Figuren ebenso schnell, wie sie erscheinen. Dos Passos' Roman lässt das städtische Wachstum parallel mit der Entwicklung der Figuren gedeihen, Ruffatos Figuren hingegen dienen als Spiegelung einer nur partiell wahrnehmbaren, verfallenden Stadt:

Luciano decúbito ventral sobre o colchão olhos cravados no teto de gesso rebaixado [...] e nada disso restará nada o bairro se transformará em lugar ermo a morte sob cada poste de luz apagada em cada esquina botequins agachados meia folha cada pardieiro cada sobrado cortiço cada gato cachorro cada saco de lixo e tudo terá sido em vão são paulo inteira decadência e todos a abandonarão [...]. (Ruffato 2001: 72)⁶

In *City Codes* beschreibt Hana Wirth-Nesher⁷ "city space" als einen Topos, der im Roman der Moderne den Diskurs über die Metropole prägt und darüber hinaus den Ausgangspunkt jeder Handlung dieser Textgattung bildet: "cities promise plenitude but deliver inaccessibility" und "intensify the human condition of missed opportunities, choices", so dass "austere anony-

6 "Luciano bäuchlings auf der Matratze die Augen starr zur abgehängten Gipsdecke [...] und nichts davon wird bleiben nichts die Gegend verödet an jeder Laterne der Tod ohne Licht an jeder Ecke geduckte dünnwandige Spelunken heruntergekommene Häuser Stadthäuser Mietshäuser Katzen Hunde Müllsäcke und alles wird vergeblich gewesen sein ganz São Paulo verfallen und alle werden es verlassen [...]". Das Zitat stammt aus dem 35. Kapitel mit dem bezeichnenden Titel "Tudo acaba" [Alles geht zu Ende] (Ruffato 2012: 72–74).

7 Wirth-Nesher differenziert "city space" anhand folgender Merkmale: *partitioned cities* (Bashevis Singers Warschau und Ozs Jerusalem), *divided cities* (Dreisers Chicago und New York sowie Ellisons New York), *translated cities* (Henry James' Paris und Henry Roths New York) und *estranged cities* (Joyces Dublin und Woolfs London).

mity", "loneliness", "isolation" und "alienation" entstehen (Wirth-Nesher 1996: 5). In Anlehnung an Georg Simmel sieht Wirth-Nesher die moderne Stadt als eine Utopie, die das Versprechen der "unprecedented opportunities such as development of the intellect and freedom of the individual, despite the price of blasé indifference and solipsism" pervertiert (Wirth-Nesher 1996: 6). Das Illusionsmuster könnte leicht auf das post-moderne Metropolis- bzw. Megalopoliskonzept übertragen werden, bei dem das Thema der Migration weiterhin eine große Rolle spielt. Doch sind die Migrationsbeweggründe in *Eles eram muitos cavalos*, wo mehr als die Hälfte aller Figuren aus Wirtschaftsmigranten aus dem Landesinneren besteht, ideologiefreie und apolitische Überlebenserwägungen. Damit bleibt das Versprechen der individuellen Realisierbarkeit von Freiheit in unterschiedlichsten Ausprägungen als wesentlicher Anziehungspunkt der Stadt ein Merkmal der Romane der Moderne. Der Megalopolisroman der Post-moderne handelt dagegen von einer gleichgültigen Bedingtheit von Stadt und Mensch, jenseits der alten Desillusionierung und Ausweglosigkeit des Stadtbewohners angesichts der übermächtigen Stadt. Sinnbildlich beendet Dos Passos seinen Großstadtroman damit, dass eine seiner prägendsten Figuren die Stadt New York am Tag der Arbeit verlässt:

Jimmy Herf is walking west along Twenty-third Street, laughing to himself. Give me liberty, said Patrick Henry, putting on his straw hat on the first of May, or give me death. And he got it. There are no trollycars, occasionally a milkwagon clatters by, the heartbroken brick houses of Chelsea are dark. (Dos Passos 1953: 402)

Während *Manhattan Transfer* jedoch einen Ausweg aus dem Gegensatz von 'übermächtiger Stadt' und 'unterdrücktem Einwohner'⁸ vorsieht, gelingt es den Einwohnern in Ruffatos São Paulo nicht, sich aus der urbanen Befangenheit zu lösen. Dazu müsste erst die Stadt selbst komplett zugrunde gehen (Ruffato 2001: 72). Die narrative Dynamik wird von der Dialektik der existenziellen wechselseitigen Abhängigkeit von 'Tragenden' (die Arbeiter) und 'Getragenen' (die noch funktionierende Stadt) erzeugt.

Ruffatos Stadtbild beginnt sich über situative Aufnahmen alltäglicher Momente zu entfalten – oft durch die für den Großstadtroman typische Erzähltechnik des 'Camera-Eye', die in *Eles eram muitos cavalos* eine ko-

8 Dieses Oppositionsverhältnis kommt zur gleichen Zeit als modernistisches Motiv in T. S. Eliots *Waste Land* (1922) vor: Die Stadt als "unreal city", die das lyrische Ich wie folgt ankündigt: "I will show you fear in a handful of dust" (Eliot 1922: Zeile 30).

gnitive Erzählinstanz konstituiert, in welcher Unmittelbarkeit (da keine Mittlerfigur existiert) und extreme Subjektivität (aufgrund des ‘Camera-Eye’) zusammenfallen. Erinnerungen, unbewusste Assoziationsketten, Bilder, Emotionen, demografische und biografische Merkmale verdichten sich zu einem Komplex von Handlungen, der insgesamt nur 24 Stunden einnimmt. Diese Einblicke verleihen dem örtlich und zeitlich leicht situierbaren Diskurs thematische Substanz. Auch in Belyjs *Petersburg* und in Joyces *Ulysses* bildet die auf einen Tag beschränkte erzählte Zeit einen engen Rahmen für Handlungen, in dem sich die Erzählstränge polyphon öffnen und den Roman bedeutungsmäßig verdichten.

Neben der schon angesprochenen Thematik der modernen Stadt als Anziehungspunkt für Migranten bzw. weil sie dem Individuum Freiheit verspricht, welche jedoch im postmodernen Roman unterlaufen wird, ist auch das Thema der Gewalt im Großstadtraum von Bedeutung. Ruffato, der das Hauptaugenmerk auf die Arbeiterklasse richtet, rückt dabei die Opfer in den Mittelpunkt.⁹ Auch wenn viele der Gewaltthematiken, die z. B. João Antonio, Rubem Fonseca und der bereits erwähnte Ignácio de Loyola Brandão behandeln, auch bei Ruffato wieder zu finden sind, knüpfen seine Texte nicht an diese Darstellungstradition an, sie befinden sich jenseits des Themenkomplexes Medien-Gewalt-Großstadt: Ruffatos Anliegen ist es, die unsichtbare, unterdrückende soziale Gewalt der Megalopolis darzustellen, nicht die aus der sozialen Ungerechtigkeit herrührende Kriminalität. So wie die Handlung durch anonyme Figuren geografisch und thematisch aufgelöst wird, wird auch die zentrale Thematik des Konsums medialer Gewaltdarstellung durch Stadtbewohner, die nicht mehr zwischen Information und Propaganda unterscheiden können, ersetzt durch das, was die Augen der Figuren direkt registrieren: Ruffatos Erzählstandpunkt distanziert sich von der mimetischen Wiedergabe einer filmisch-naturalistischen Perspektive. Die Realität wird hier von ‘persönli-

9 In diesem Zusammenhang stellt Katja Gußmann in *Der Reality-Text* (2002) fest, wie stark der brasilianische Großstadttroman der 1990er Jahre mediale Gewalt thematisiere und dass dies auch aus Vermarktungsgründen verfolgt werde. Nach Gußmann kenne das Lesepublikum das ‘reale’ Bild ihrer eigenen Städte hauptsächlich aus den Bildmedien, womit eine wirklichkeitstreue Beschreibung der Stadt literarisch überholt sei; der Realismus in der Literatur der 1990er Jahre liegt ihr zufolge “nicht in minutiösen Beschreibungen der Stadt und auch nicht in einem expressiven Diskurs, der den ‘Text der Stadt’ schreiben will”, sondern “setzt sich zusammen aus Verfahren zur Realitätskonstruktion der elektronischen Medien, die die narrative Struktur des Textes inkorporieren” (Gußmann 2002: 190).

chen Kameras' erfasst, und nicht von Medien dargestellt: "*Vamos, porra! a voz de alguém na cobertura a máquina-de-costura industrial se cala um ganido a falta de ar e o gatilho plec*" (Ruffato 2001: 81, kursiv im Original).¹⁰ Ruffato kehrt damit zu einer Darstellung urbaner Realität zurück, bei der es sich nicht um eine mediale Gewaltdarstellung handelt, sondern um eine Darstellung, die eine Bachtin'sche Redevielfalt zulässt, die sich im situativen Dialog mit der missgestalteten Großstadt entfaltet. Den Mittelpunkt bildet hier die Relation zwischen wahrgenommener Stadt (São Paulo) und ihren Einwohnern (hauptsächlich Arbeitende), ähnlich wie auch die konkrete Poesie – ein ästhetisches Produkt São Paulos¹¹ – von einem Isomorphismus ausgeht: Das sprachliche Material wird der dargestellten Struktur angepasst und einer gestalttheoretischen Deutung überlassen, in der das Ganze mehr als die Summe der Teile ist (Ruffato 2001: 94–96).¹² Die soziale Gewalt, die die Figuren erleben, wird durch dieses Verfahren dem Text übertragen.

Über die materielle Verbindung von Sprache und deren Referenz versucht Roland Barthes in *Sémiologie et Urbanisme* in Anlehnung an Victor Hugo ("La ville est une écriture") eine Stadtsemiotik zu entwerfen, deren Ausgangspunkt die "signification" (die 'Konkretisierung' von Bedeutung) urbaner Merkmale im Text bzw. in der Schrift der Stadt zu finden sei:

-
- 10 "*Los mach schon, verdammt!* eine Stimme im Stock obendrüber die Industrienähmaschine verstummt ein Wimmern ein Ringen nach Luft der Abzug klick" (Ruffato 2012: 82, kursiv im Original).
- 11 São Paulo beherbergte die brasilianischen (und internationalen) Avantgarden seit Beginn des 20. Jhs. wie z. B. die modernistische Bewegung, die in der 'Semana de Arte Moderna de 22' gipfelte; diese Stadt trug auch wesentlich zu den ästhetischen Erneuerungen (Abstracionismo und Concretismo) nach der Ära Vargas der frühen 1950er Jahre bei.
- 12 In den Worten von Augusto de Campos: "O isomorfismo, num primeiro momento processual da prática compositiva espacial tende à fisionomia e a um movimento imitativo real (*motion*). [...] Num estágio mais avançado de evolução formal [...] mais racional de criação, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural, estrutura dinâmica (*movement*)." (Campos et al. 2006: 128–129) ["In einem ersten Moment im Prozess der räumlichen Kompositionspraxis tendiert der Isomorphismus zur Physiognomie, einer realen imitativen Bewegung (*motion*). [...] In einem fortgeschrittenen, eher rationalen Stadium dieser formalen Entwicklung [...], tendiert der Isomorphismus zu einer ausschließlich strukturellen Bewegung, zu einer dynamischen Struktur (*movement*)"]. Besonders naheliegend ist der Vergleich zum urbansten aller konkreten Gedichte, Augusto de Campos' *cidade, city, cité* (1963), ein semiotisches Feld in konstanter, selbstreferenzieller Bedeutungsbewegung einer Stadt, die sich gleichzeitig selbst generiert und wieder 'auffrischt'.

“[J]emand, der sich in der Stadt bewegt, das heißt der Benutzer der Stadt [...] ist eine Art Leser, der seinen Verpflichtungen und seinen Fortbewegungen Fragmente der Äußerung entnimmt und sie insgeheim aktualisiert” (Barthes 1988: 206). Demgemäß sind die zahlreichen anonymen Figuren in *Eles eram muitos cavalos* die ‘signifiants’, die Signifikanten, und durch die Auslegung ihrer Wahrnehmungen erzeugen die Leser die Bedeutungsprozesse. Die Stadt als ‘Schrift’, die durch die Augen der Figuren entziffert wird, generiert ihre urbanen Merkmale, wie sie normalerweise auf einem Stadtplan erkennbar sind, durch die Bewegung der Figuren.

Eine Struktur aus gleichwertigen Bestandteilen

Neben *Manhattan Transfer* kann Brandãos Hauptwerk *Zero* ebenfalls als wichtiger Vorgänger von Ruffatos *Eles eram muitos cavalos* gesehen werden. In diesem aus einer Textcollage entstandenen Dokumentarroman hat der Autor einen Plot mit Hauptfigur und kontrastiver Nebenfigur eingearbeitet, es handelt sich um eine von Satire, Realismus, Naturalismus und Journalistik geprägte Sozialkritik an der brasilianischen Militärdiktatur in ihrer repressivsten Phase um 1970. Die Polyphonie entsteht nicht nur aus dem Collagematerial seiner zensierten Zeitungsartikel, selbst gezeichneten Skizzen sowie aus Werbe- und anderen intermedialen Zitaten, sondern der Roman nutzt auch die Technik der Repräsentation eines Kollektivs in der Figur des José. Den Text splittert Brandão auf, indem er Seitenrandnotizen und Fußnoten einsetzt. José konstituiert sich als Figur durch unterschiedlichste Situationen, in die dieser Gelegenheitsarbeiter aus der Peripherie São Paulos hineingezogen wird. Die Kombination von zitierten wissenschaftlichen Texten und grafischen Skizzen, die in der erzählten Welt der Hauptfigur interferieren, erzeugt eine ironische Distanz, die in Fußnoten zusätzlich kommentiert wird.

Ruffato dagegen verzichtet in *Eles eram muitos cavalos* auf das Collageverfahren und gestaltet eine gleichwertige Aneinanderreihung unterschiedlicher Geschichten, die von ‘fingierten’ Zitaten aus diversen Medien wie Radio, Zeitung, Kettenbrief, Taufschein oder Polizeiverhören begleitet werden. Der Text öffnet sich nicht mithilfe einer äußeren Struktur wie in dem Roman *Zero*, wo die Buchseiten für Collagen genutzt werden: Bei Ruffato gestalten sich die unterschiedlichen (inter)textuellen Ebenen und Textsorten ebenfalls polyphonisch, wobei verschiedenste Winkel des

urbanen Raums abgebildet werden. Der “Doppeltitel” (Genette 2001: 85) – “Eles eram muitos cavalos” – ist einer Zeile aus dem Gedicht von Cecília Meireles’ “Romance LXXXIV ou Dos Cavalos da Inconfidência” (aus *Romanceiro da Inconfidência*, 1953) entnommen.¹³ Mit “Doppeltitel” bezeichnet Gérard Genette einen expliziten palimpsestartigen Text, bei dem durch den im Titel referenzierten Text (zumindest) eine Verdoppelung der Textebene für die Interpretation eröffnet wird. Die auf dem Vortitelblatt von *Eles eram muitos cavalos* abgedruckte Fortsetzung des titelgebenden Gedichtes – “mas ninguém mais lembra / de sua pelagem, de sua cor, de sua origem”¹⁴ – weist auf die Anonymität und Flüchtigkeit der Handlungsträger hin und gleichzeitig ist die Verwendung dieser Gedichtzeile als Titel nach Genettes Funktion von paratextuellen Bezügen ein Verweis auf Cecília Meireles’ Kompositionsverfahren, mit dem sie die Geschichte der Inconfidência Mineira und ihrer Helden bruchstückhaft in 85 Romanzen in einer Mischung aus Epik und Poesie erzählt.¹⁵ Durch diese Bezüge werden die Figuren in *Eles eram muitos cavalos* zu Helden erhoben; “cavalos” [Pferde] bekommt hiermit die von Meireles intendierte Konnotation. Durch die Fokussierung auf periphere Akteure eines (flüchtig) funktionierenden Ganzen (vgl. die Dialektik von Tragenden und Getragenen, s. o.) stehen beide Texte auf der gleichen Ebene: Der intertextuell erzeugte Wechselbezug zwischen den Pferden, die den Inconfidentes gedient haben und den anonymen Arbeitern São Paulos, welche die Stadt tragen, lässt dies weiter erkennen, dass Ruffato aus dem Verfahren, das Meireles auf drei Strophen ihres epischen Romans anwendet, ein globales Struk-

13 Der Einsatz von Doppeltiteln ist ein beliebtes Verfahren Ruffatos: *Inferno Provisório* stellt eine intertextuelle Verbindung mit Murilo Mendes’ Gedicht *Novíssimo Job* dar. Anders als die analogische Relation des “Eles eram muitos cavalos” zum gleichnamigen Gedicht von Meireles ist hier der Charakter des Doppeltitels anachronistischer Natur: Während Mendes in seinem existenziellen Gedicht keinen Ausweg als die endgültige Hölle sieht und dies mit der Zeile “Prefiro o inferno definitivo à dúvida provisória” (Mendes 1994: 245) [“Lieber die definitive Hölle als der vorläufige Zweifel”] preisgibt, entscheidet sich Ruffato für die chiasmatische Wende: Aus “inferno definitivo” wird “inferno provisório” und, wenn der Chiasmus weitergeführt wird ist der Zweifel dann definitiv (“dúvida definitiva”). Und mit Bixios/Cherubinis *Mamma son tanto felice*, dem Lied über einen heimkehrenden Soldaten, wird ein Bezug zum Italien der 1940er Jahre und zur italienischen Migration in Brasilien hergestellt.

14 “[D]och niemand kennt mehr / ihre Namen, ihre Fellfarbe, woher sie kamen”.

15 Die Inconfidência Mineira (die Verschwörung von Minas Gerais), durch die Unabhängigkeitserklärung der USA und die Französische Revolution inspiriert, geht 1789 in die lusophone Geschichte als eine der ersten republikanischen Bewegungen innerhalb des noch tief kolonialen Brasilien ein.

turprinzip konstituiert. Die paratextuelle Verbindung von Überschrift und Inhalt ist eine effiziente Strategie der Verdichtung eines Erzähltextes, der sich dadurch im Lektürevorgang öffnet. Bei Ruffato informiert nicht nur der Gesamttitel intertextuell über die Gattungszugehörigkeit und über die Art und Weise, wie der Autor seinen Roman strukturell konzipiert hat, auch die Betitelung der einzelnen Kapitel ist auf Grund ihrer Kompaktheit besonders aussagekräftig: z. B. mit “Cabeçalho” [Briefkopf] (Kap. 1), der den Ortsnamen und Zeit/Raum des Romans festlegt. Mit dem Radio-Wetterbericht in “O tempo” [Wetter] (Kap. 2), der neben der Lesart des Kapitelzitels auch die vorangegangene Ortsangabe klärt (“Na Capital”) [In der Hauptstadt] und “Hagiologia” [Hagiologie] (Kap. 3), mit dem Datum (9. Mai) “quatro tardes para o dia das mães e nem um puto no bolso” (Ruffato 2001: 41)¹⁶, wendet Ruffato gleich zu Beginn ein typisches Mittel des Großstadtromans an:¹⁷ die einmalige genaue Angabe von Ort, Datum und meteorologischen Bedingungen außerhalb des Haupt- bzw. des handlungstragenden Textes mit Hilfe des intermedialen oder intertextuellen Rekurses auf andere Medien. Es handelt sich hier um periphere Angaben, die über die Titelgebung erfolgen und den Leser in Ort, Zeit und Raum des Romans einführen sollen. In “Ratos” [Ratten] (Kap. 9) hingegen werden die Leser zweifach von der Peripherie zum Handlungskern geführt: Bei ihrer Nahrungssuche stoßen Ratten auf ‘favelados’ [Slumbewohner], die auf einer Matratze liegen, die einen langen Weg hinter sich hat: Diese wurden anlässlich eines Umzugs über 70 Kilometer auf einem Kleinbus vom Südwesten in den Südosten der Stadt São Paulo transportiert, von Vila Andrade (Campo Limpo) nach Jardim Irene (Santo André). Der Titel verweist doppeldeutig darauf, dass Menschen wie Ratten ihrer Überlebensroute folgen. “Assim” (Kap. 16) verwendet als einziger Textstrang die Vogelperspektive aus dem Hubschrauber, das Wort ‘assim’ (Modaladverb ‘so’) verweist auf die Möglichkeit, die Stadt aus dieser Sicht zu beschreiben: “são pequenos lagos azuis (ninhas de cegonha acomodados nas chaminés de) piscina o notebook os dedos ciscam [...]” (Ruffato 2001: 36)¹⁸; im Kapitel “Paraíso” [Paradies] (Kap. 29) verkehrt sich die Vorstellung des Paradieses durch deren Umsetzung in das tatsächlich erlebte Gegenteil:

16 “Noch vier Tage bis Muttertag und nix in der Tasche” (Ruffato 2012: 40).

17 Brandãos *Não verás país nenhum* verzichtet dagegen darauf und neutralisiert stattdessen die Zeit.

18 “[K]leine blaue seen (storchennester auf schornsteinen) schwimmbecken das notebook die finger der rechten hand kratzen [...]” (Ruffato 2012: 34).

“As paredes, o problema, não poder sair” (Ruffato 2001: 63).¹⁹ Die Überschrift “Diploma” [Diplom] (Kap. 54) bezieht sich auf den Taufschein einer in der Arbeiterschicht sehr populären evangelischen Sekte (Igreja do Evangelho Quadrangular, in den USA gegründet und dort bekannt als Foursquare Church), wodurch deutlich gemacht wird, dass sich der Getaufte durch dieses Dokument einen besseren gesellschaftlichen Status erhoffen darf. Der Titel “Insônia” [Schlaflosigkeit] (Kap. 67) unterstreicht die Aspekte des unvermeidlichen Ausgeliefertseins im kaleidoskopischen Bewusstseinsstrom der schier unüberschaubaren Vielfalt an Sorgen, Abhängigkeiten und Wünsche. Auch die Nummerierung der Kapitel ist Träger mehrfacher Bedeutungen: von den 70 Kapiteln wird Kap. 7 mit der Zahl 7,66 versehen, die eine an der Numerologie bzw. Zahlenmagie orientierte ‘simpatia’²⁰ enthält: Der Text ist nach semantischen Schwerpunkten auf der Blattoberfläche verteilt. “Nosso encontro” [Unser Treffen] (Kap. 63) handelt von der Wiedervereinigung einer Gruppe, deren Mitglieder sich durch den Militärputsch 1964 aus den Augen verloren hatten. Somit unterstreicht die Zahl 63 das vorangegangene Jahr der Zäsur, in dem sich diese Gruppe aufgesplittet hat. Die Beziehung zwischen den Titeln der einzelnen Kapitel und dem Inhalt dieser recht kurzen Erzähleinheiten, die ohne Anfang und Ende bloß die ‘Mitte’, einen Ausschnitt aus Existenzen darstellen, wirkt als Regulator bzw. Knotenpunkt für die Konstituierung der Gesamtbedeutung.

Gattungsmerkmale und ihre Verzerrungen

Die in der Romangattung nicht unübliche Einbeziehung von Gedichten, Briefen und Berichten jeglicher Art wird hier nicht zur Hervorhebung eines bestimmten Handlungsstranges oder als Erläuterung eines Konfliktes eingesetzt; die Textsorten sind gleichwertige Bestandteile dieser ‘colcha de

19 “Die Wände sind ein Problem, nicht herauszukommen nervt!” (Ruffato 2012: 63).

20 Als ‘simpatia’ wird jene hybride Textsorte verstanden, in der Versatzstücke von Gebeten (Christentum), Ritualsprüchen (afrikanischer und amerindischer Herkunft) und Mantrén zu einem Glücksrezept (mit Schwerpunkt auf Liebe, Reichtum, Erfolg u. a.) für den ‘einfachen alltäglichen Gebrauch’ zusammengefügt werden.

“Carta” [Brief] (Kap. 50) führt aus São Paulo auf das Land, wo die Verbindung zur Metropole aber nicht nachlässt. Eine Woche vor der Datumsangabe, mit der der Roman eröffnet wird, schreibt die Mutter dem in die Großstadt emigrierten Sohn mit der Bitte, die Familie zum Muttertag zu besuchen. Der Brief vermittelt den indirekten Blickwinkel derjenigen auf die Stadt, die auf dem Land geblieben sind und bietet dem Leser beinahe ausschließlich eine Außenperspektive auf São Paulo bei gleichzeitigem Verlust des genretypischen Einsatzes der Epistel. In “Engradados” [Kisten] (Kap. 64) vermittelt eine Zeugenaussage nicht nur den Hergang einer Tat (ein Wächter erschießt versehentlich ein Kind bei den Getränkeboxen in dem von ihm beaufsichtigten Gelände), sondern deutet auch den Hintergrund an: Mit “Eu estava quietinho no meu canto, ouvindo radinho de pilha, de madrugada é gostoso, fico ouvindo música caipira, faz lembrar minha terra” (Ruffato 2001: 136)²³ wird eine Kausalkette von der Migrantenidentität des Sprechers/Täters über seine Unaufmerksamkeit bis zu seinem Fehlverhalten nahegelegt. Eine Mischung von Bericht und Erzählung wird in “Política” (Kap. 51) zur Schilderung der Machenschaften verschiedener Personen im Dunstkreis eines Politikers verwendet. Wieder einmal erfolgt der Erzählvorgang aus peripherer Sicht; das Sujet, der eigentliche Gegenstand des Berichts, ist abwesend und kommt nicht zu Wort. In “Pelo telefone” [Am Telefon] (Kap. 25) dokumentiert der Anrufbeantworter einen Ehebruch anhand einer Serie von Anrufen der Betroffenen, die zunehmend an affektiver Intensität verlieren: Vom empörten “Vaca! Puta! Cadela!” [Scheißkuh! Hure! Fotze!] zum resigniert distanzierten “Então... então você vai descobrir quem é... de verdade... a pessoa que... a pessoa que está dormindo com você [...]” (Ruffato 2001: 52-54).²⁴ Dem Leser wird durch die neutrale Wiedergabe des Anrufbeantworters auch das stille Verhalten der Empfängerin vermittelt (was deshalb besonders auffällig ist, da solche Konflikte in der geläufigen Dramatik der Telenovelas stets unter Beteiligung aller Betroffenen dargestellt werden).

In einem vom Massenmedium des Fernsehens kulturell geprägten Land wie Brasilien ist Ana Claudia Viegas’ Verknüpfung der Kapitelsequenzen Ruffatos mit dem ‘Zapping’-Vorgang des Fernsehzuschauers als kritische

23 “Ich saß ganz still in meiner Ecke, hörte Radio, so ein kleines Batterieradio, spät nachts ist das immer schön, ich höre Caipira-Schlager, das erinnert mich an zu Hause” (Ruffato 2012: 140).

24 “Dann ... dann wirst du herausfinden, wer ... wer er ... wirklich ist ... die Person, die ... die Person, die mit dir schläft [...]” (Ruffato 2012: 54).

Produktionsform einerseits und als Anpassung an das Rezeptionsverhalten andererseits naheliegend.²⁵ In ihrer kurzen Ausführung positioniert Viegas *Eles eram muitos cavalos* in dieses Paradigma: “A rapidez dos cortes e da troca de pontos de vista, neste caso, entretanto, não obedece às ‘leis da tv’ [...]. Nem as imagens têm baixo teor semântico, nem os cortes são aleatórios” (Viegas 2008: o. S.).²⁶ Meine Beispiele sind nur ein Ausschnitt dessen, was auch Viegas zu erläutern versucht: “A página, ao assimilar um traço característico da estética televisiva, o suplementa: alternando o deboche, a ternura, a violência, a ingenuidade, a esperança, a decepção, expõe feridas, tensões, causando impacto no leitor” (Viegas 2008: o. S.).²⁷

Die Inszenierung unabhängiger Plots ist eine Darstellungsweise, die strukturell und sprachlich verdichtet dem Stadtbild mit seinen vielen Millionen Einwohnern, die neben-, unter- und übereinander in kontinuierlicher Bewegung leben, gerecht zu werden versucht. Im futuristischen *Não verás país nenhum*, welches thematisch São Paulo als Orwell’sche Stadtdystopie in einer von Katastrophen verwüsteten Welt darstellt, wählt Brandão die Ich-Erzählform, als ob die Erzählerfigur als letzte Instanz für eine Vermittlung des Absurden ihre Normalität zur Legitimierung bewahren müsste. Zwanzig Jahre nach *Não verás país nenhum* stellt Ruffato das anonyme allgegenwärtige Inferno des beginnenden 21. Jahrhunderts dar. Gut 80 Prozent der Kernhandlungen (43 von 54 Kapitel) beziehen sich auf ärmere und ärmste Schichten; dagegen wird die Oberschicht in einem einzigen (“Assim” [so], Kap. 16) und die Mittelschicht in neun Kapiteln dargestellt (“Nós poderíamos ter sido grandes amigos” [Wir hätten gute Freunde sein können], Kap. 20; “Negócio” [Geschäft], Kap. 28; “Onde estávamos há cem anos?” [Wo waren wir vor hundert Jahren?], Kap. 40; “Gaavá (Orgulho)” [Ga’ava (Stolz)], Kap. 43; “Minuano” [Minuano], Kap. 48; “De Branco” [In Weiß], Kap. 52; “Tetrálogo” [Tetralog], Kap. 53; “Da última vez” [Das letzte Mal], Kap. 62; und “Nosso Encontro” [Unser Treffen], Kap. 63); die verarmten Akademiker in “O que quer uma mulher”

25 Viegas beruft sich zusätzlich auf die Wirkung der neuen digitalen Technologie auf die Ästhetik, was in diesem Zusammenhang überflüssig ist, da der Hypertext hier als gegeben betrachtet werden kann.

26 “Die Schnelligkeit im Wechsel von Schnitt und point-of-view folgt in dem Fall nicht den ‘TV-Gesetzen’ [...]. Den Bildern fehlt der niedrige semantische Stellenwert und auch die Schnitte werden nicht beliebig durchgeführt.”

27 “Die Buchseite übernimmt ein typisches Merkmal der TV-Ästhetik und ergänzt es, indem sich Spott, Zärtlichkeit, Gewalt, Naivität, Hoffnung, Enttäuschung, Wunden und Spannungen abwechseln und den Leser treffen.”

[Was Frauen wollen], Kap. 10, gehören einem Zwischenbereich an. Berufe und Identitäten der Figuren dieser ‘colcha de retalhos’ decken ein breites Spektrum von Existenzen ab, das zum Großteil aus Binnenmigranten besteht. In den 54 handlungstragenden Kapiteln werden Emigranten aus dem Nordosten, Minas Gerais, und dem ‘Interior’ des Bundesstaates São Paulo explizit identifiziert, eine einzige Emigrantin stammt aus dem Süden (Kap. 48). Darüber hinaus widmet sich Kapitel 14 einem Ameríndio (unklarer regionaler Herkunft, aber vom Stamm der Guarani). Ein Abriss des Lebens einer jüdischen Familie aus dem Stadtviertel Higienópolis wird in Kapitel 43 geschildert; die Protagonisten in Kapitel 26 und Kapitel 47 sind schwarzer Hautfarbe. Die Liste erwähnter Berufe beinhaltet u. a. Advokat, Arzt, Beamter, Boxer, Chauffeur, Hausfrau, Journalist, Kindergärtnerin, Office-boy, Politiker, Prostituierte, Schauspielerin, Schweißer, Taxifahrer sowie Pensionisten und Arbeitslose. Unter den Kindern und Jugendlichen besuchen manche Bildungseinrichtungen, andere sind auf Arbeitssuche, arbeiten als ambulante Verkäufer oder Prostituierte oder sind Herumtreiber; einer nimmt sich das Leben.

Das Tempo im Roman hängt von den psychischen Situationen der Figuren ab, die zwischen emotionalem Chaos, Erwartungen, isolierten Reflexionen und objektivem Berichten oszillieren; zusätzlich ist es von einer ‘künstlerisch organisierte[n] Redevielfalt’ (Bachtin 1979: 157) der Figurensprache geprägt: Die unterschiedlichen Sprachregister, ihr lexikalischer Gehalt, ‘slangs’, Lehnwörter im Original und in brasilianischer Umsetzung werden im allgemeinen Gebrauch wie auch innerhalb bestimmter gesellschaftlicher Schichten eingesetzt. Zusammensetzungen, Präfigierungen und Nachahmungen mündlicher Rede dienen der Darstellung der Geschwindigkeit, mit der Fakten und Bilder wiedergegeben werden sollen, bei gleichzeitiger Spiegelung des Zustandes und der Identität derer, die sie vermitteln.

Nach den einleitenden Angaben des Romans wird die Erwartung geweckt, dass mit “A Caminho” [Unterwegs] (Kap. 4) der Kern der Handlung einsetzen sollte. Das Kapitel stellt sich aber als ein in sich geschlossener Abschnitt heraus, dem weitere gleichformatige Texte folgen. Jedes Kapitel bildet einen eigenen Kern, so dass *Eles eram muitos cavalos* als ‘multidiegetisch’ bezeichnet werden könnte. Ruffato enthierarchisiert die Romanstruktur, indem er allen “cavalos” [Pferden] einen gleichwertigen ‘textuellen Auftritt’ von Morgendämmerung zu Morgendämmerung gewährt – und dies in Proportion zur Bevölkerungszahl der städtischen Gesellschaftsschichten.

Die Überschrift “A Caminho” [Unterwegs] von Kap. 4 könnte sich auch auf die nächsten zwei Kapitel erstrecken, sämtliche Protagonisten könnten auf derselben Stadteinfahrt (“marginal”) unterwegs sein: der Chauffeur, der seinen “patrão” [Chef] vom Flughafen abholt; der Junge in “De Cor” [Auswendig] (Kap. 5), der gemeinsam mit anderen Arbeitern am Straßenrand zu Fuß zur Fabrik marschiert und die Namen der Bundesländer aller Herkunftsorte kennt, die der Vater von den Schildern der auf der Autobahn vorbeifahrenden Busse abliest (“Vira-se mira o letreiro do ônibus que passa velozmente, ‘Garanhuns’, fala. Pernambuco, o menino replica, automaticamente”, Ruffato 2001: 14²⁸); sowie die Mutter, die im gleichnamigen Kapitel (“Mãe” [Mutter], Kap. 6) in einem Autobus aus dem Nordosten in São Paulo eintrifft, um ihren Sohn zum Muttertag zu besuchen – all diese Handlungen ereignen sich in den frühesten Morgenstunden, die Figuren bewegen sich aneinander vorbei, ohne voneinander Kenntnis zu nehmen. Diese Erzähltechnik ist für die kondensierte Darstellung der Großstadt typisch: wie auch in “Wandering Rocks” in Joyces *Ulysses* sind sich dabei die Figuren nicht bewusst, Teile eines größeren Ganzen zu sein:²⁹ “A velha, esbugalhada, tenaz grudada na poltrona número 3 da linha Garanhuns – São Paulo, não dorme, quarenta e oito horas já, suspensa, a velocidade do ônibus, *Meu Deus, pra que tanta correria?*” (Ruffato 2001: 16, kursiv im Original),³⁰ wobei der Bus an den Figuren am Straßenrand vorbeirast. Der bereits angeführte Chauffeur lässt kaum etwas von der Außenwelt auf sich einwirken (“o corpo, o carro, avançam, abduzem as luzes que luzem à esquerda à direita [...] o bólido zune na direção do Aeroporto de Cumbica, ao contrário cruzam faróis de ônibus que convergem de toda parte”; Ruffato 2001: 11³¹), seine Gedankenwelt eröffnet sich in einer Vielzahl von Meinungen, Dialogen und Erinnerun-

28 “Er dreht sich um, schaut auf den Schriftzug an dem Bus, der gerade vorbeirauscht, ‘Garanhuns’, liest er. – Pernambuco, erwidert der Junge mechanisch” (Ruffato 2012: 11).

29 Vgl. das orchestrierte Konvolut von Parallelhandlungen mehrerer Figuren in “Wandering Rocks” in der dargestellten Sequenz der Wegrouten des “Reverend John Conmee” von “the presbiterary steps” zu “Artane” (Joyce 1997: 327–336).

30 “Die Alte, verhärrt, eingezwängt in den Sitz Nummer 3 im Bus Garanhuns-São Paulo schläft nicht, seit achtundvierzig Stunden schon nicht, Schwebezustand, schnell wie der Bus, *Mein Gott, wieso rast der so?*” (Ruffato 2012: 12, kursiv im Original).

31 “[D]en Körper, das Auto, vorwärts, die Lichter links, rechts vorbei, [...] surrt der Bolide in Richtung Flughafen Cumbica, auf der Gegenspur Scheinwerfer der Busse, die von überall her einströmen” (Ruffato 2012: 8).

gen. Dieser Fokus wird polyphon durch die Gedankenströme der Figur gestaltet, wobei die Polyphonie typografisch hervorgehoben ist. Die Musik, die er beim Fahren im Kopf hat, interferiert immer wieder mit seinen Gedanken; der Refrain (“mais neguim pra se foder”, Ruffato 2001: 11)³² ist kursiv und fett gesetzt – wie alle Fragmente, mit denen sich der Chauffeur identifiziert und die Teile seines inneren Monologs zutage fördern (“*sim, mas o pai me adora*”; “*porque ganho dinheiro pra ele na bolsa*”; “*o velho não vai deixar porra nenhuma pra mim*”; “*vai ficar tudo pros*”, Ruffato 2001: 13).³³ Ebenfalls kursiv aber nicht fett werden Teile vergangener direkter Rede mit Angaben zur Person des Chauffeurs hervorgehoben, etwa aus einem möglichen Bewerbungsgespräch: “*está no certificado de alistamento militar*” (mit Bezug auf Angaben zu seiner Körpergröße, Ruffato 2001: 12–13);³⁴ “babaca”, “horrível” und “arrependida” (Ruffato 2001: 1213)³⁵ sind pointierte Kommentare aus seiner Beschreibung der Kinder seines Arbeitgebers. Die direkte Rede des “patrão” [Chef], die sich in die Gedanken des Chauffeurs mischt, ist fett gesetzt (etwa “**compromisso inadiável em Brasília expliquei pra**” und “**filho que gostaria de ter tido**”; Ruffato 2001: 12).³⁶ Sie spiegelt das Arbeitsverhältnis und die sozialen Beziehungen wider. Ivete Lara Camargos Walty entschärft die Polyphonie dieser Textpassagen, indem sie die grafisch unterscheidbaren Fragmente auf verschiedene soziale Stimmen verteilt: “Percebe-se um movimento de interpretação de grupos sociais diversos, sem possibilidade de se detectarem os agentes ou pacientes da violência social” (Walty 2010: 110).³⁷ Für die Autorin können in einer der ‘markierten’ Zeilen sowohl die Stimme der Figur als auch die eines impliziten Autors zum Ausdruck kommen, wobei sich dieser z. B. in der Wortreihe “cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado” [Achtung etc.] im 6. Kapitel “a desvelar os bastidores do processo de migração” (Walty 2010: 110)³⁸ zeigen würde. In Waltys Interpretation sind Figuren allein nicht Urheber von Wahrneh-

32 “[N]och mehr arme schweine”. (Ruffato 2012: 8).

33 “[J]a, aber Papa vergöttert mich”; “weil ich für ihn Geld an der Börse verdiene”; “der alte lässt mir nichts übrig”; “geht alles an die” (Ruffato 2012: 9–10).

34 “[S]teht auf dem Musterungsbescheid” (Ruffato 2012: 8).

35 “Trottel”; “grausam” und “bereust du es” (Ruffato 2012: 8–9).

36 “[D]ringender Termin in Brasília hatte ich ihr” und “den Sohn, den er gerne gehabt hätte” (Ruffato 2012: 8).

37 “Man nimmt ein Manöver von Interpretationen verschiedener sozialen Gruppen wahr, ohne dass die Agenten oder Patienten der Aussage identifiziert werden können.”

38 “[I]ndem der Hintergrund des Migrationsprozesses enthüllt wird.”

mung und Gedanken; die soziale Gewalt wird mit Hilfe eines impliziten Autors entlarvt, während sie in der hier vorgeschlagenen Interpretation der Verortung von Wahrnehmung und Gedanken ausschließlich im Kopf der Figuren bzw. durch die Gestaltung der Gedankenströme zum Vorschein kommt. Das wiederholte “cuidado” richtet die Figur an den (für sie) viel zu schnell fahrenden “motorista” [Chauffeur] (direkte Rede) während ihre Gedanken mit Bildern aus dem Nordosten ihre Befangenheit widerspiegeln – Erinnerungsfetzen, die durch die Südwestlandschaft und das Innere des Autobusses erweckt werden sowie durch ein (kleingedrucktes) Fragment eines Briefes von ihrem Sohn. Gegenwart und Vergangenheit vermischen sich durch Assoziationsketten. Ruffatos grafisch markierte Polyphonie ermöglicht daher ein offenes Auslegungsverfahren.

Auf das letzte nummerierte Kapitel “Cardápio” [Speisekarte] (Kap. 69) mit einem viergängigen Menü folgt ein schwarzes Blatt, das als Hinweis auf die Nacht oder das Ausschalten des Camera-Eye gedeutet werden könnte. Den ‘Abspann’ bildet der Dialog eines im Bett liegenden Paares am frühen Morgen (Ruffato 2001: 149–150).

Schlussbetrachtung

Die virtuose Kombination von Camera-Eye-Modus und (stellenweise auch grafisch markierter) Redevielfalt, eingebettet in eine Puzzle-Struktur kleiner Texteinheiten, ergibt einen ungewöhnlichen Roman, so der Gattungshinweis, der eine außerordentliche inhaltliche Offenheit mit formaler Abgeschlossenheit verbindet: Die Einwohner São Paulos sind in diesem Text nicht Handlungsträger im Sinne von Figuren, welche im Kontext eines bestimmten Plots bestimmten Handlungen zugeordnet werden können und die damit die diskursive Komponente des Romans ausmachen. Vielmehr bildet die Untrennbarkeit und Ununterscheidbarkeit von Menschen und Kontext (hier die Großstadt São Paulo) den Stoff eines Romans mit unzähligen Plots.

Die Dezentralisierung der Erzählhaltung durch das Weglassen eines Mittlers, die “narrativen Flickendecken” bzw. ‘colcha de retalhos’ gleichwertiger Flickstoffe verschiedenster Konsistenz und Herkunft, und die Nicht-Reduzierbarkeit der Narration auf einen bestimmten Plot implizieren spezifische Aussagen über São Paulo und dessen Einwohner/innen. Die Wechselwirkung von Raum und Figuren (die Zeit ist nur biografisch

und meistens proleptisch gegeben), die ein deutbares Ganzes ergibt, kontrastiert durch die Anonymität dieses Personenkonvoluts mit den real existierenden Orten, Straßen, Gebäuden, Ecken und Flecken der Stadt. Nach vollendeter Lektüre bleibt den Leser/innen der Eindruck, jede bewohnte Ecke und jedes Stück São Paulo durchforstet zu haben. *Eles eram muitos cavalos* ist ein Komplex an Lebenswelten, ein Roman, dessen Subjekt zwar eine anonyme Masse darstellt, die aber dennoch empfindet, handelt, spricht, sieht, riecht, schmeckt und denkt. Die farblosen 'cavalos' sind Schicksale, die aufgrund ihrer Anonymität keine Identifikationsmöglichkeit bieten und die gleichzeitig durch ihre unmittelbar wiedergegebene Subjektivität berühren. Auch wenn die Lektüre den Vorgang des Zappings beim Fernsehen nahe legt (s. o.), so ist diese implizite Haltung als Kritik an der Kulturpolitik zu verstehen: Die Überwindung der Moderne in Ruffatos postmodernem Großstadtroman *Eles eram muitos cavalos* könnte insbesondere im brasilianischen Kontext als Appell für die Möglichkeit einer Koexistenz von Literatur mit den Massenmedien im postindustriellen Zeitalter des unbeteiligten und unreflektierten Kulturkonsums betrachtet werden, indem diese, mit einem vermeintlichen Rekurs auf das aleatorische Konstrukt möglicher Signifikationsebenen, die Leser/innen den versteckten roten Faden der 24 Stunden aus einem Großstadtleben erkennen lässt. Die traditionelle Form des Großstadtromans der Moderne, die pluri-diegetisch und durch mehrere, die vereinheitlichende Perspektive des Erzählers ersetzende 'streams of consciousness' charakterisiert wird, ist in *Eles eram muitos cavalos* wiedererkennbar. Ein möglicher Grund für diese Rückbesinnung, die jedoch durch die Realität der Megalopolis des 21. Jahrhunderts pervertiert wird, verleiht diesem Roman eine besondere Stellung im sich konstituierenden Kanon der neueren brasilianischen Literatur: Er ist ein Versuch der Annäherung an die potenzielle Leserschaft derjenigen, deren kollektive Vorstellungskraft durch die Berieselung mit der von massengefertigten prä-imaginierten Produkten teilweise geschwächt ist. Mithilfe dieses narrativen Verfahrens, das eine aktivere Lektüre erfordert, könnte diese Lesegruppe aus dem passiven Kulturkonsum herausgelockt werden.

Literaturverzeichnis

- BACHTIN, Michail M. (1979): *Die Ästhetik des Wortes*. Übs. Rainer Grübel/Sabine Reese. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BARTHES, Roland (1988): "Semiologie und Stadtplanung". In: Ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Übs. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 199–220.
- BELYJ, Andrey (1959): *Petersburg*. Übs. Gisela Drohla. Wiesbaden: Insel.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola (2001): *Zero*. São Paulo: Global.
- (2008): *Não verás país nenhum*. São Paulo: Global.
- CAMPOS, Augusto de (1963): *cidade, city, cité*. ><http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>< (09.08.2012).
- CAMPOS, Augusto de/CAMPOS, Haroldo de/PIGNATARI, Décio (2006): *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950–1960*. Cotia: Ateliê Editorial.
- DÖBLIN, Alfred (1996): *Berlin Alexanderplatz*. Hg. Werner Stauffacher. Zürich/Düsseldorf: Walter.
- DOS PASSOS, John (1953): *Manhattan Transfer*. Boston: Mifflin.
- ELIOT, T. S. (1922): *The Waste Land*. New York: Horace Liveright.
- FUENTES, Carlos (1982): *La región más transparente*. Hg. Georgina García-Gutiérrez. Madrid: Cátedra.
- GENETTE, Gérard (2001): *Paratexte. Das Buch zum Beiverk des Buches*. Übs. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GUßMANN, Katja (2002): *Der Reality-Text. Brasilianische Großstadtliteratur im Zeitalter der technischen Bilder*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- HARRISON, Marguerite Itamar (2007): *Uma cidade em camadas. Ensaio sobre o romance Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Horizonte.
- JOYCE, James (1997): *Ulysses*. New York/London/Toronto: Everyman's Library.
- MEIRELES, Cecília (1985): *Obra poética em um volume*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- MENDES, Murilo (1994): *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- RUFFATO, Luiz (2001): *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo.
- (2005a): *Mamma son tanto felice*. São Paulo: Record.
- (2005b): *O mundo inimigo*. São Paulo: Record.
- (2012): *Es waren viele Pferde*. Übs. Michael Kegler. Berlin/Hamburg: Assoziation A.
- VIEGAS, Ana Cláudia (2008): "De texto em texto: Lendo e escrevendo na 'Era Eletrônica'". In: [filologia.com.br; Anais, caderno 09](http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno0908.html). ><http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno0908.html>< (09.08.2012).
- WALTY, Ivete Lara Camargos (2010): "Da rua. Olhares sobre histórias da literatura brasileira". In: Pizarro, Ana/Moreira, Maria Eunice (Hg.): *Histórias da Literatura. Teorias e Perspectivas*. Porto Alegre: Edipucrs, 99–122.
- WIRTH-NESHER, Hana (1996): *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nelson de Oliveira: Suspektes Babel¹

José Leonardo Tonus

Die Erzählsammlung *Babel Babilônia* von Nelson de Oliveira, die im Jahre 2007 publiziert wurde, setzt sich aus zweiundzwanzig kurzen Geschichten zusammen, deren inhaltliche Heterogenität die Strukturelemente des verhandelten Textes zunächst in den Hintergrund treten lässt. Den 'roten Faden' der dargestellten Szenarien in diesem auch als 'Novelle'² bezeichneten Werk bilden die negativen Folgen der durch den Fortschritt der modernen Polis entfesselten Urbanisierungsprozesse. Auch der paratextuelle Gesamtapparat, der zur Herstellung und Inkraftsetzung des Lesepakts sowie der pragmatisch-argumentativen Strategien beiträgt, legt nahe, dass genau darin der thematische Kern des Werkes bestehe. Die Paratexte umfassen die Titel, die Zusammenfassung und das Nachwort sowie eine Reihe von Fotografien bzw. Fotomontagen der Schriftstellerin und Künstlerin Tereza Yamashita.³

1 Der Artikel wurde zuerst veröffentlicht in *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 37, Juni 2011, 79–91. Für die Abbildungserlaubnis danken wir Tereza Yamashita.

2 Dies ist einer Bemerkung des Autors zur Bedeutung des Internets für seine Schreibweise zu entnehmen. In seinem Blog "Bule" heißt es: "A internet facilitou enormemente a publicação. [...] Eu mesmo tentei escrever uma novela diretamente na rede, abusando dos links, mas, ao perceber que dava muito trabalho, em pouco tempo já estava de volta ao papel. Babel Babilônia é essa novela." (Oliveira 2010) ["Das Internet erleichtert es enorm zu veröffentlichen. [...] Ich selbst habe schon einmal eine Novelle direkt im Netz verfasst – und mit den Links etwas übertrieben –, aber als ich gemerkt habe, wie viel Arbeit das macht, bin ich schnell wieder zum Papier zurückgekehrt. Diese 'novela' ist Babel Babilônia"]. Die Verwendung des Gattungsbegriffs 'novela' (Novelle) erklärt sich auch aus der Unabgeschlossenheit der kurzen Geschichten. Ich komme darauf im letzten Teil meines Beitrags in der Analyse von Oliveiras Subversion der Gattung Kurzgeschichte im Gesamtkontext von *Babel Babilônia* zurück.

3 Tereza Yamashita (*1965), Kunststudium an der Universität Mackenzie in São Paulo, ist Grafikdesignerin, Autorin von Kinder- und Jugendbüchern und betreibt den Blog <http://yamashitatereza.wordpress.com>.

Eine Welt in Ruinen

Die Fotografien Yamashitas durchziehen symmetrisch angeordnet das Werk. Der dadurch bewirkte Redundanzeffekt ist für die Entstehung einer ikonografischen Handlung verantwortlich, deren programmatischer Lektürevorschlag auf die aktuelle Wertekrise in unserer Gesellschaft zielt. Wie die kurzen Geschichten setzen die Fotografien den furchtbaren Zusammenstoß zwischen Zivilisation und Natur in Szene, aus dem letztlich ein Bild des Zerfalls von Zeit und Raum hervorgeht. Wenn sich aber nun jeder kommunikative Akt durch Redundanzen syntagmatischer oder semantischer Art verwirklicht, die ihrerseits erst Kohärenz, Verständnis und Vereindeutigung des Textes gewährleisten, dann führen genau diese Effekte auch in *Babel Babilônia* zur geforderten diskursiven Lesbarkeit.

Die Erzählsammlung wird durch vier Fotografien zu Beginn und am Ende des Gesamttextes eröffnet und geschlossen. Sie thematisieren die Vormacht der Natur und ihre Unzerstörbarkeit. Das Foto-Paar, das die erzählerische Rahmung liefert, zeigt einen dicht belaubten Baum [Abb. 1], der durch das Spiel mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten fast magisch wirkt (Oliveira 2007: 1 bzw. 168). Diesen Fotos nach- bzw. vorangestellt sind zwei weitere, die das gleiche Thema aufgreifen, jedoch in Form einer Metonymie, die den Baumstamm ins Zentrum rückt (Oliveira 2007: 4 bzw. 164). Die Künstlerin bedient sich der Redundanz als Verfahren, um ein Ecosystem zu etablieren und so den tragischen Kampf zwischen Zivilisation und Natur in Szene zu setzen. Beide Bilder [Abb. 2 u. 3] zeigen, wie sich um den Stamm eines hochbejahrten Baumes fragmentartig Dinge aus dem urbanen Raum anordnen: Teile einer Umzäunung, vage Umriss der Mauer eines verfallenen Hauses, die Fenster eines Gebäudes. Durch den Überlagerungseffekt in diesen Kompositbildern scheinen diese Dinge vom Verfall gekennzeichnet und ihrer früheren Funktionen oder Gebrauchswerte entledigt. An Abfall gemahnend wirken sie in der fotografischen Bildanordnung wie Embleme einer aus dem Ruder gelaufenen und dem Untergang geweihten Zivilisation. Ihre fragmentartige Darstellung verweist auf mögliche Ausschlussmechanismen in der urbanen Gesellschaft, doch erlangen sie nun als liegengelassene Restformen im künstlerischen Recycling einen Status pointierter Alterität. So werden sie zu einem Erinnerungsort dessen, was sie für die Gesellschaft bedeuteten, die sich ihrer entledigte (Castillo Durante 2004: 146–147).

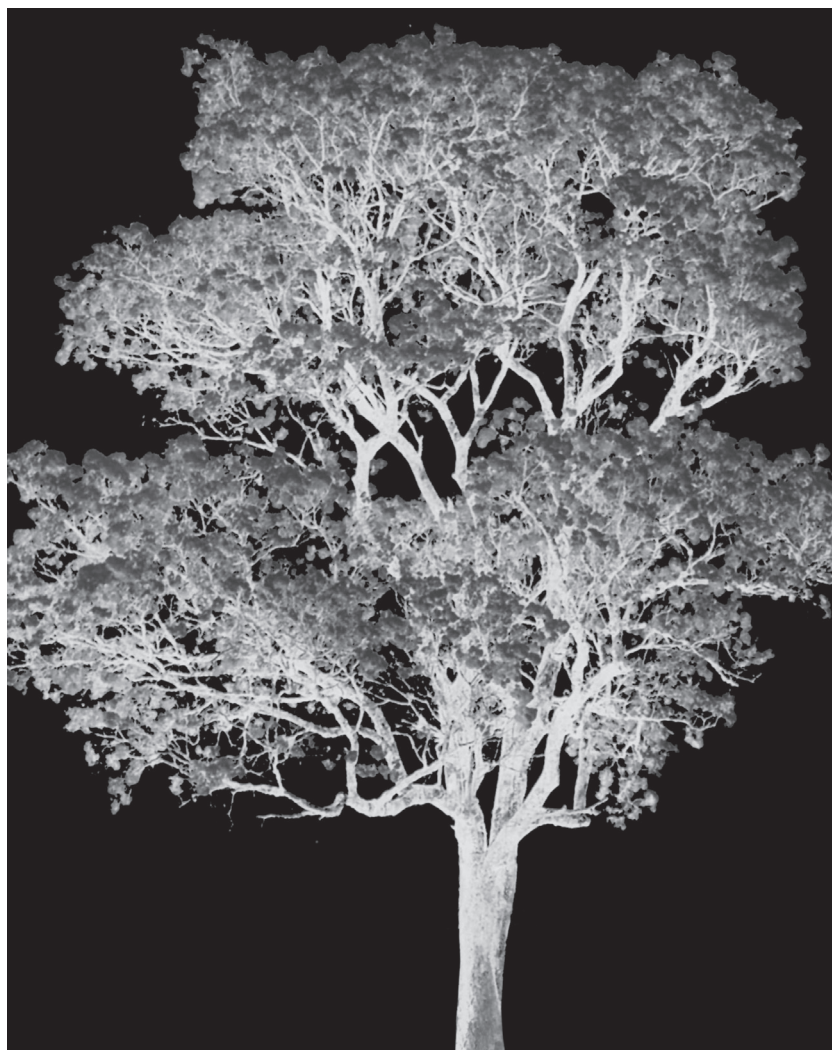


Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

In seiner Bruchstückhaftigkeit bezeugt das 'Restobjekt' die menschliche Fragilität, gerade angesichts jenes uralten Baumstammes, der mit seinem riesigen Ausmaß eine epische und kompensatorische Lektüre einer über die Ruinen der Zivilisation erhabenen Natur nahelegt (Lacroix 2007: 68). Diese Lesart wird durch die fast identische Wiederholung der beschriebenen Fotografie am anderen Ende des Buches [Abb. 3] bekräftigt, die jedoch zusätzlich das Abbild des Autors enthält. Das Bild hat dadurch vor allem die Funktion einer Überleitung zum Nachwort, in dem sich der biobibliografische und literarische Werdegang Nelson de Oliveiras beschrieben findet (Oliveira 2007: 164). Was also zunächst wie ein rein anekdotisches Element wirken könnte, erhält im Gesamtzusammenhang der Novelle eine neue Bedeutung, vor allem wenn man die durch den Kontext der thematisch-chronologischen Werkliste Oliveiras implizierte Aufforderung zu einer programmatischen Lektüre in Betracht zieht (Oliveira 2007: 166). Die spezifische Montage der Fotografie in den Gesamttext drängt uns nämlich die virtuelle Präsenz der Autorenstimme auf, die als erzählerische Autorität für die Weitergabe der auf semantischer Ebene vermittelten Informationen sorgt – welche sich redundant auch in fünf weiteren zwischen die Erzählungen eingeschobenen Fotografien wiederholen, von denen im Folgenden die Rede sein wird. Diese fünf Fotografien sind allesamt Variationen des bereits entwickelten Themas, sie haben die Funktion eines informativen Supplements. Dies gilt in besonderem Maße für die Abbildungen am Anfang und Ende des Novellentextes. Als Leseanleitung sind diese beiden Bilder jedoch von zentraler Bedeutung: weniger in Hinblick auf die fotografische Handlung, sondern vor allem in Hinblick auf das 'Text-Ensemble, in dem sie die Funktionen des die Erzählhandlung eröffnenden 'incipit' und des schließenden 'explicit' übernehmen.

Die erste dieser fünf Fotografien bzw. Fotomontagen [Abb. 4] zeigt mithilfe von (durch Invertierung der Farbwerte sich scheinbar) überschneidenden Bildern eine diagonal angeordnete Baumreihe (Oliveira 2007: 10–11). Die dadurch entstehende Perspektive lenkt den Blick des Betrachters thematisch und strukturell ins Innere des Bildraums. Untrennbar von seiner semantisch-pragmatischen Funktion weckt dieses Bild das Interesse des Betrachters und weist ihm den Eingang in den diegetischen Raum. In Form eines Stillebens, einem Spiel mit Licht und Schatten, das an eine Totenweihe gemahnt, wird das Thema des Kriegs zwischen Zivilisation und Natur wieder aufgegriffen. Auch auf formaler Ebene vermittelt sich diese Idee durch die Art der Bildmontage, die aufgrund der

regelmäßigen Anordnung der Bäume auch an eine geschlossen marschierende Truppenformation erinnert. Das Paradoxe dieser Fotografie liegt darin, dass sie eine Aufhebung der Zeit suggeriert, der sich aber eine Bewegung entgegensetzt, die durch ein irritierendes Element im linken unteren Bildfeld ausgelöst wird. Man kann dieses Objekt nicht klar erkennen, doch seine Form erinnert an einen Zaun oder eine ähnliche Vorrichtung zur Abschirmung eines offenen Raumes. Genau dieser Zweifel ist auch das zentrale Thema der ersten Kurzgeschichte der Erzählsammlung, die den Titel “Olho mágico: cidade dos sonhos” [Magisches Auge: Stadt der



Abb. 4

Träume] trägt. Sie berichtet von der Ohnmacht eines beschaulichen und ursprünglichen Provinzstädtchens, das durch den Fortschritt des Urbanisierungsprozesses bedroht ist.

Diesem bildlichen ‘incipit’ diametral entgegengesetzt ist die fünfte Fotografie, die auf das Nachwort folgt [Abb. 5]; sie erfüllt die Funktion des ‘explicit’ und markiert das Ende der Lektüre (Oliveira 2007: 167). Zwischen beiden lässt sich eine diskursive Übereinstimmung ausmachen,

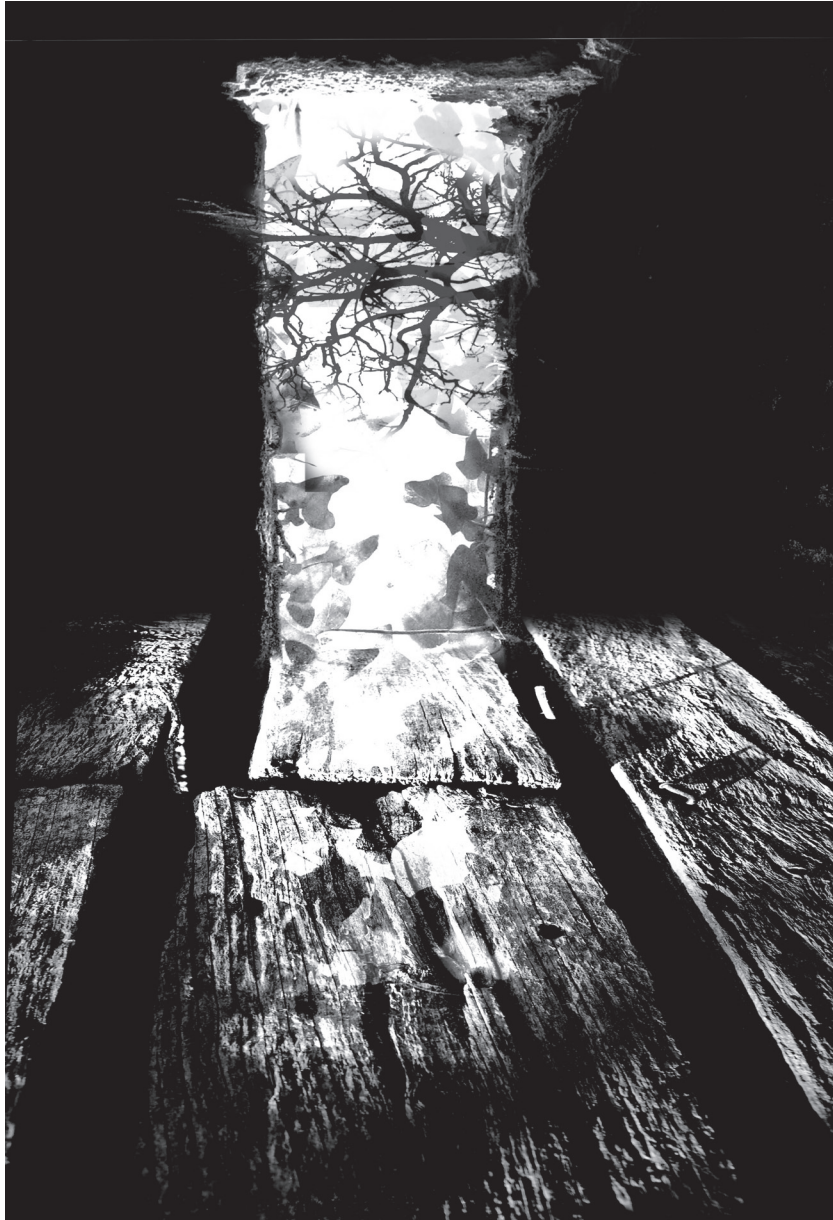


Abb. 5

die den Prozess des Zirkulären und Redundanten unterstreicht. Nachdem wir zu Beginn des Textes mit einem gewaltsamen Zusammenstoß konfrontiert wurden, finden wir uns an seinem Ende in einem Zustand der Ruhe wieder, der durch eine Reihe von harmonischen Elementen wie rauschenden Blättern, einer gedämpften Stimmung im Gegenlicht, einem Fenster oder einer Tür, durch die in der Ferne die vagen Umrisse eines Baumes erkennbar sind, bewirkt wird. Dies ist die letzte Peripetie der ikonografischen Handlung, die auf der Folgeseite als nunmehr vollendeter Initiationsweg mit der bereits erwähnten magischen Erscheinung des dicht belaubten Baumes schließt.

Die letzten drei der in die Erzählung eingeschobenen Fotomontagen unterstützen aktiv den Redundanzeffekt, vor allem indem sie die im Inhaltsverzeichnis vorgeschlagenen Themen (Verkündigung, Hölle, Erlösung) in einer katabatischen und anabatischen Bewegung, also als Ab- und Wiederaufstieg, aufnehmen. Das erste Bild [Abb. 6] bietet das Schauspiel einer Welt in Ruinen, aus der eine Reihe wertloser Elemente hervorragen, Opfer von Transformation, Mutation und Verstümmelung durch den



Abb. 6

Urbanisierungsprozess, auf den das Foto anspielt (Oliveira 2007: 40–41). In ihrer Unförmigkeit suggerieren diese Objekte die Rückkehr in den amorphen Zustand des chaotischen Universums, wo das Unvollendete und das Verfallene, Beginn und Ende der Zeit zusammenfallen. Die katabatische Dislozierung wird in der zweiten Fotografie [Abb. 7] noch verstärkt, wo zwei leere Fenster zu sehen sind, deren verfallener Zustand ein Abgleiten des Blicks in Richtung eines leicht in die Vertikale geöffneten Innenraums erlaubt, unbekannt und bedrohlich (Oliveira 2007: 90–91). Der damit schon angedeutete Wechsel in den anderen Raum konkretisiert sich in der dritten und letzten Fotografie [Abb. 8], deren Komposition den Betrachter in einen Zustand der Beklemmung versetzt (Oliveira 2007: 138–139). Diverse Dinge befinden sich im Vordergrund: verkrüppelte Äste, abgefallene auf dem Boden verstreute Blätter, ein diabolisch wirkender entwurzelter Baumstumpf. Unmittelbar rechts des Wurzelstocks bzw. von ihm eingefasst leuchtet ein Fenster, dessen gotischer Spitzbogen der Naturszene einen sakralen Charakter verleiht. Dadurch wird nicht nur das Weltliche mit dem Heiligen verbunden (wie das Nachwort explizit verkündet), sondern das gotische Objekt eröffnet auch die Möglichkeit des anabatischen Wegs, welcher dem Thema der Verkündigung der frohen und befreienden Botschaft und den biblischen Zeugnissen zyklischer Erneuerung zugrunde liegt, in deren Zusammenhang man Nelson de Oliveiras Text stellen kann.

Der Rückgriff auf den Mythos Babel schreibt das Werk *Babel Babilônia* in eine lange Literaturtradition ein, in der seit dem Beginn der Moderne versucht wurde, die Stadt metaphorisch als Emblem eines durch den technischen Fortschritt, Urbanisierung und Produktionsverhältnisse hervorgerufenen Chaos und Zerfalls in Fragmente zu fassen. Aus dem archaischen Mythos greift die Novelle insbesondere Vorstellungen von Auflösung und Vereinzelung auf, die im postmodernen Kontext als Phänomene einer gesellschaftlichen, ideologischen und ästhetischen Krise stark gemacht werden können (Gomes: 1999: 24).

Endzeitvisionen, orakelhafte Prophezeiungen und Unglück verheißende Träume akzentuieren die Geschichten in *Babel Babilônia*, die einer Dynamik der Heilsversprechung folgen. Auf die ersten Warnungen vor den Gefahren unkontrollierten städtischen Wachstums in “Olho mágico: cidade dos sonhos” [Magisches Auge: Stadt der Träume], “Beatriz”, “Corrida de elevador” [Fahrstuhlschacht] folgt die Inszenierung der folgenschweren Konsequenzen: Ausufernde Kriminalität (“Retaliação” [Vergeltung]),



Abb. 7



Abb. 8

der Verlust menschlicher Werte (“Sabor artificial” [Künstliches Aroma]) und die Verschärfung sozialer Marginalisierung. Diese erreichen ihren Höhepunkt in einem von der Stimme des Autors vorgeschlagenen Projekt gesellschaftlicher Neuorganisation, das mithilfe eines Purifikationsrituals in der letzten Geschichte des Bandes (“Babel Babilônia” [Babel Babylon]) veranschaulicht wird. Die thematische Struktur der Novelle verweist somit auf einen Initiationsweg, der aufgrund der Wandlungen, die durch die einzelnen Geschichten vergegenwärtigt werden, den Leser unmittelbar angeht. Denn dieser muss bei der Lektüre ‘Prüfungen’ bewältigen: Nur bei Bestehen erhält er Zugang zum Wissen und zum Reich der Handelnden. Erst die Prüfungen bescheinigen das Ende des Wegs und seinen Erfolg, welcher aber schon durch die Textlogik und die Textstruktur dieser Erbauungserzählung angekündigt wird.

In “Olho mágico: cidade dos sonhos” berichtet ein intradiegetischer Erzähler von den verheerenden Konsequenzen eines Hochhausbaus in einer Kleinstadt im Bundesstaat São Paulo. Der archaischen Provinzidylle wird ein chaotischer urbaner Raum gegenübergestellt, der durch Maßlosigkeit, Exzess und Fragmentierung gekennzeichnet ist.

Falo de São Paulo, paraíso e pesadelo. Falo dos bairros sujos de São Paulo, das ruas violentas de São Paulo, do céu esfumado de São Paulo. Pra ele e pra ela é como se falasse da cidade futura, da invasão do lixo e da miséria, de viadutos rachados e vagabundos de outro planeta tentando contato via rádio de pilha – estática, grupo de pagode, as putas da General Osório sintonizadas na altas do dólar. [...] Falo da cidade que se aproxima erguendo altas colunas de poeira, fazendo chover óleo diesel, monóxido de carbono e ácido clorídico nas plantações de soja e cana-de-açúcar. (Oliveira 2007: 12)⁴

Diese Logik einer beständigen Konstruktion und Dekonstruktion bringt den Text in die Nähe der biblischen apokalyptischen Schriften. Gleichzeitig schreibt ihn der predigtartige Tonfall in die Tradition gleichnishafter Texte ein, wie z. B. die Parabel, Fabel und das Exempel.

4 “Ich spreche von São Paulo, Paradies und Alptraum zugleich. Ich spreche von den Elendsvierteln der Stadt, von der Gewalt auf den Straßen, vom abgasgeschwängerten Himmel. Für ihn und für sie ist es, als spräche ich von der zukünftigen Stadt, von der Invasion des Mülls und der Armut, von bröckeligen Überführungen und Umherirrenden von anderen Planeten, die über Funkgeräte Kontakt aufzunehmen versuchen – Störgeräusche, Pagode-Bands, die Huren auf der General Osório, alle gleichgeschaltet im Höhenflug des Dollars. [...] Ich spreche von der Stadt, die sich uns nähert mit Säulen aus Staub, aus denen ein Regen aus Diesel, Kohlenmonoxid und Salzsäure auf die Soja- und Zuckerrohrplantagen niedergeht.”

These und Subversion

Die Figur des 'exemplum' gehört zum Inventar der klassischen Rhetorik. Hierbei handelt es sich um ein Fallbeispiel, welches dem Publikum präsentiert wird, um es durch induktive Verfahren oder Analogien zu überzeugen. Exempel funktionieren häufig als Vergleich oder historische Anspielung, von denen ausgehend Rückschlüsse auf die Gegenwart gezogen werden. Durch die Kürze der Darstellung, das Anekdotenhafte der Erzählung, die semantische Eindeutigkeit des Textes und durch Anklänge an die orale Erzähltradition war dem Exempel im Mittelalter großer Erfolg beschieden, etwa um in Predigten kirchliche Lehren zu verbreiten. Im religiösen Kontext bewahrten Exempel in Form von Parabeln mit ihrer didaktischen und pragmatischen Funktion eine Struktur, die auf Quintilians *Unterweisung in der Redekunst* zurückgeht und den Prinzipien 'brevitas', 'luciditas' und 'credibilitas' folgt. Ein einfacher Stil, eine knappe zweigliedrige Struktur, strukturelle Wiederholung, Vermeidung von Abschweifungen sowie eine plausible Handlung sollten das Publikum fesseln, zum Nachdenken anregen und überzeugen. Die Argumentationsstruktur folgt dabei wie erwähnt einer induktiven Vorgehensweise: Geschichte, Interpretation, Urteil. Auf der Basis der Schilderung eines besonderen Ereignisses erfolgt eine allgemeine Deutung, die das Verständnis eines anderen Geschehnisses erlaubt, das nun allerdings an ein unumstößliches Urteil geknüpft ist.

Jede dieser drei Ebenen (narrativ, interpretativ, pragmatisch) findet sich strukturell auch in der Novelle *Babel Babilônia*. Denn der Geschichte, die mit glaubhafter Logik erzählt wird, folgen Analysen und Kommentare von extra- bzw. heterodiegetischen Erzählern mit dem Ziel, einen übergeordneten Sinn herzustellen und den Leser letztlich an das von der extradiegetischen Autorität des Autors vorgeschlagene 'Programm' zu binden: d. h. an seine Kritik des entfesselten Urbanisierungsprozesses der modernen Polis. In der Tat stützen sich die meisten der Geschichten auf Interpretationen der Akteure bzw. von anderen Erzählinstanzen, die den Leser dadurch gewinnen, dass sie diese starke Autorität der Autorenstimme und die ideologische Wirkung des Erzähldiskurses abmildern und in stilistisch scheinbar neutralen Verfahren auflösen. Dies zeigt sich zum Beispiel bei den Dialogen und in den Redundanzeffekten, die den Auftritt der urteilenden Stimme hinauszögern, obgleich diese sich schon in der ersten Erzählung ankündigt und am Ende des titelgebenden letzten Kapitels explizit gemacht wird.

Abram bem os braços, inspirem profundamente. Prendam a respiração. Deixem o fogo preencher vocês. [...] Vão até lá. Façam o que precisa ser feito. E não voltem mais. [...] Matem todos. Esqueçam o que aconteceu aqui. Enterrem os mortos. (Oliveira, 2007: 160–162)⁵

Der Rückgriff auf den Mythos Babel geht aber über die Kritik an der Auflösung sozialer Beziehungen und der Vorstellungen von Zeit und Raum als Ergebnis eines hochmütigen und tyrannischen globalen Kapitalismus noch hinaus. Er verdeutlicht nämlich auch eine Sackgasse im Repräsentationsprozess selbst, was sich in *Babel Babilônia* in einer permanenten Subversion der für die Gattung der Kurzgeschichte charakteristischen semiotisch-narrativen Strukturen zeigt. Dieser Vorgang wird in der absichtlichen Auslassung bzw. umgekehrt im exzessiven Gebrauch der traditionellen gattungsspezifischen Ausdrucksmittel, d. h. ihrer Kürze und ihrer geschlossenen Form, sichtbar.

Subversion der Gattung

Bekanntlich ist die narrative Länge allein als Unterscheidungskriterium für die Struktur der Kurzgeschichte ungeeignet. Historisch gesehen war sie freilich ausschlaggebend für die Herausbildung eines Gattungsparadigmas: Die Textlänge trug zur Unterscheidung von verwandten Textsorten (Novelle und Roman) bei und erlegte so dem Gesamtrahmen der raumzeitlichen wie der figürlichen Konfiguration Grenzen auf. Diese Verfahren werden in *Babel Babilônia* durch eine exzessive Reduktion auf die für die Kurzgeschichte typischen makrostrukturellen Elemente bis in die letzte Konsequenz gesteigert.

Die Geschichte “Reavaliação” [Neubewertung] beschränkt sich z. B. auf einen Dialog zwischen zwei Figuren, die vom Kampf verfeindeter Straßengangs berichten. Abgesehen von den wiedergegebenen Geschehnissen gibt es in dieser Erzählung praktisch keine Handlung im klassischen Sinne. Sie konzentriert sich auf das ‘explicit’ als letzte und einzige Peripetie der Erzählung. Am Ende der Geschichte äußert eine der Figuren beiläufig den Wunsch, sich den vorher in Worten beschriebenen Kampf

5 “Breitet die Arme aus, atmet tief ein. Haltet die Luft an. Lasst euch durch das innere Feuer erfüllen. [...] Geht hin. Tut, was getan werden muss. Und kommt nicht mehr zurück. [...] Tötet alle. Vergesst, was hier geschehen ist. Begrabt die Toten.”

‘anzusehen’. Nun wirft jedoch die Mehrdeutigkeit des betreffenden Verbs ‘ansehen’ [Anm. d. Übs.: assistir: ansehen, beiwohnen, dabei sein, transitiv: helfen] Zweifel auf hinsichtlich der Wahrhaftigkeit der aufgeschriebenen Fakten, was den Leser zu der Frage bringt, ob die berichteten Ereignisse tatsächlich geschehen sind oder ob die Beschreibung einer Actionfilm-Szene wiedergegeben wurde. Auch bei wiederholtem Lesen des Textes ist es unmöglich, das Geheimnis der Handlungsebenen zu lüften. Mit anderen Worten, der Plot von “Reavaliação” beginnt genau in dem Moment, in dem die Erzählung abbricht.

Eine ähnliche Situation lässt sich in der Geschichte “Evolução” [Evolution] beobachten, die sich an einer parodistischen Neulektüre der Darwin’schen Evolutionstheorie versucht. Was zunächst wie ein rein philosophischer Exkurs wirkt, erhält eine neue Bedeutung am Ende des Gesamttextes. Die Verlagerung eines Dialogs ins ‘explicit’ enthüllt nämlich die eigentlichen Motive für den oben genannten Exkurs: Es handelt sich dabei um einen simplen Vorwand mit dem Ziel, eine Sexualpartnerin zu erobern. Das ‘explicit’ produziert durch den Gegensatz zwischen der vorher unterstrichenen Evolutionsthematik und dem Ausbruch animalischer Triebe in der besagten Figur einen ironischen Effekt. Andererseits zeigt sich hier ein erzählerischer Verdichtungseffekt, der es erlaubt, Peripetie, Beginn und Ende der Handlung in einem einzigen Moment zu kondensieren. Dies wiederum wirft Fragen auf in Hinblick auf die Handhabung der Gattung Kurzgeschichte und ihrer Grenzen in Nelson de Oliveiras Texten.

Abgesehen von der linearen Abfolge und der dadurch entstehenden zeitlichen Rahmung der Ereignisse, erfordert die Entstehung einer Handlung eine Darstellung von Geschehnissen als Aneinanderreihung den Umstand, dass sie auf eine Auflösung zulaufen, eine “apresentação de eventos de forma encadeada e o fato destes se encaminhare[m] para um desenlace” (Reis/Lopes 2002: 206). Doch auch wenn jede Erzählhandlung aktives Tun bedeutet, so führt umgekehrt solch aktives Tun im Text nicht notwendigerweise zur Entstehung einer Erzählhandlung. Genau diese Verfahren werden aber in den *Babel Babilônia* konstituierenden Erzählungen immer wieder neutralisiert, indem diese einerseits mit der exzessiven Kürze der Gattung Kurzgeschichte, andererseits aber auch mit einer allzu großen Ausdehnung bis hin zum Aufbrechen der geschlossenen Form spielen.

Von der narrativen Durchlässigkeit zur programmatischen Strenge

Die Gesamtheit der Texte in *Babel Babilônia* kennzeichnet eine hochgradige strukturelle Porosität. Immer wieder greifen sie Szenen auf oder führen Handlungsstränge fort, wie im Falle der durch den Text wandernden Figur Beatriz, welche die verschiedenen Phasen des Hochhausbaus in der erwähnten Provinzstadt im Staat São Paulo miterlebt: zuerst als Kind, das sich vor dem Geheimnis des Todes und vor den Naturgewalten fürchtet (in der Geschichte "Beatriz"), dann als sozial abgewandte Persönlichkeit (in "Por que o mundo não se esforça para me fazer feliz" [Warum sich die Welt nicht bemüht, mich glücklich zu machen]). In der letzten Geschichte ("Babel Babilônia") berichtet sie schließlich von der Zerstörung des unvollendeten Gebäudes, vom Tod ihrer Tochter und von ihrer eigenen Opferung. Als sie sich schließlich den Kräften von Mutter Natur in einem Purifikationsritual übereignet, signalisiert die Figur das Ende ihres 'Bildungsprozesses', der in der ersten Erzählung "Beatriz" mit dem Verschwinden ihres Vaters begonnen hatte. Diese zirkuläre Bewegung weist der ersten und der letzten Geschichte in der Novelle eine zentrale Bedeutung zu für das Verständnis des vom Autor vorgeschlagenen kritischen Projekts.

"Beatriz" beschreibt die Folgen, die das Verschwinden des Vaters der Protagonistin während eines Spaziergangs am Tag nach dem Zuzug der Familie in die kleine Provinzstadt nach sich zieht. Gemeinsam mit seiner Tochter ist er auf dem Rückweg von einer Bäckerei, als er plötzlich in ein aufgegebenes bewaldetes Gelände, 'boqueirão' [Schlund] genannt, vordringt und gewissermaßen von der Natur 'verschluckt' wird; seine Angehörigen bleiben verlassen zurück. Das Verschwinden der Vaterfigur ist der Auslöser der Erzählung: Es wird als außergewöhnliches Ereignis geschildert und schreibt den Text teilweise in den Modus des Phantastischen ein. Dies erklärt auch das paradoxe Verhalten der Tochterfigur, die ihren Alltag von jenem Tag an auf ein merkwürdiges Ritual ausrichtet: Nach einer langen Phase der Schlaflosigkeit beschließt Beatriz 'grausam' zu werden und besucht täglich die Waldung, wo ihr Vater verschwunden ist.

A menina decidiu que desse dia em diante deixaria de ser a boa menina de que todos gostavam. Passaria a ser má, muito má. Seria terrível, cruel. [...] Mas

faria tudo isso de maneira sub-reptícia, dissimulada, pois sabia que as piores criaturas conhecem muitos truques para parecerem simpáticas e agradáveis apesar da maldade que praticam. (Oliveira 2007: 25)⁶

Das Verhalten der Figur zeugt hier von mehr als einer simplen Rache an ihrem Schicksal, es ist eher die kindliche Furcht vor den Kräften der Natur im Verfall. Während ihrer Besuche auf dem Gelände bleibt sie stundenlang aufrecht stehen und betrachtet, ganz auf sich konzentriert, das befremdliche Gehölz, ohne dass etwas Äußeres sie dabei stören könnte. Die Gleichgültigkeit gegenüber der sie umgebenden Welt und ihre Entzücktheit positioniert sie in einem agonalen Raum des Dazwischen, den eine mehrdeutige Erzählstimme noch verstärkt. Der Text wird zwar überwiegend von einer externen Erzählinstanz präsentiert, doch ist diese nicht stimmig, es gibt sehr unterschiedliche Darstellungsweisen der erzählten Welt, gerade auch bei den Blicken von außen. Dies hat zum einen Auswirkungen auf die Menge und den Gehalt der vermittelten Information, zum anderen mindert es auch die Kenntnis über das Bewusstsein des Erzählers in Hinblick auf das der Protagonistin erheblich. Oft nimmt die Geschichte von äußeren Aspekten ausgehend ihren Anfang, wie eine Kamera, die Bilder der Geschehnisse an der Oberfläche registriert. Dieser Effekt löst im Leser ein Gefühl des Unwohlseins aus, das ähnlich auch bei phantastischen Geschichten gesucht wird. Doch wird dieses im Textverlauf durch eine weitere unvorhergesehene Wendung durchbrochen.

Der unerwartete Besuch eines verkrüppelten Jungen stört Beatriz' Alltagsroutine. Erstaunt über ihr Tun, fragt der Junge nach ihren Beweggründen, und da die Antwort ihn nicht zufriedenstellt, beschließt er, nachdem Beatriz fortgegangen ist, auf eigene Faust dem Geheimnis des verlassenem Geländes auf die Spur zu kommen. Das Auftreten des behinderten Kindes ist ein verstörendes Element in der Erzählung, das eine Kehrtwende in der Handlung auslöst, die sich auf der Textebene durch die Rückkehr zur 'Realität' und in der Verwendung von bis dahin nicht vorhandenen Dialogen niederschlägt.

Das Treffen mit dem Jungen zwingt die Protagonistin, ihre agonale Welt der Kontemplation, in die sie sich geflüchtet hat, aufzugeben. Sie reagiert

6 "Sie beschloss von nun an nicht mehr das gute, von allen geliebte Mädchen zu sein. Sie wollte jetzt böse sein, richtig böse. Sie würde schrecklich sein und grausam. [...] Aber sie würde es auf eine verdeckte und verhohlene Art tun, denn sie wusste, dass die schlechtesten Wesen viele Schliche kannten, um freundlich und angenehm zu erscheinen, trotz ihrer alltäglichen Bosheiten."

voller Wut auf die Einmischung und beschuldigt ihn, das Universum, das sie mit ihrem reglosen Blick zu kontrollieren glaubte, außer Kontrolle gebracht zu haben. Um sich an dem Eindringling zu rächen, stößt sie ihn zu Boden und setzt damit zum ersten Mal ihren oben erwähnten maquiavellistischen Plan in Wirklichkeit um. Das Bewusstsein ihrer törichten Überlegenheit und der belustigende Anblick des mit den Beinen in der Luft zappelnden Jungen haben die Wirkung einer Epiphanie. Die Abenddämmerung verleiht dem Augenblick der Erkenntnis zusätzlich ein Gefühl von Zeitlosigkeit.

É a plenitude da tarde, com a descomunal moeda vermelha do sol procurando no horizonte o melhor local para se enfiar. Mas o planeta, cofrinho privilegiado do sistema solar, parece não querer aceitar novos depósitos, está sem fôlego, enfastiado. (Oliveira 2007: 31)⁷

Die unerwartete Verwendung von Wörtern aus dem lexikalischen Feld der kindlichen Sprache bewirkt einen ironischen Effekt. Sie erlaubt es dem Erzähler, mithilfe einer scheinbar internen Fokalisierung den Wunsch der Protagonistin anzudeuten: Sie möchte in eine Zeit der Schmerzlosigkeit vor dem Verschwinden des Vaters zurückkehren.

Andorinhas executam piruetas sobre as árvores do boqueirão. A menina de nove anos também está sem fôlego, também gostaria de executar rodopios de alegria. Não, nada de pios nem rodopios. Em vez disso, senta-se para tirar a areia que entrou nos sapatos, enquanto acompanha, enternecida, os passos do aleijado que agora está quase chegando em casa. (Oliveira 2007: 31)⁸

Diese neuen Beweggründe veranlassen sie schließlich zum Bruch mit der Vergangenheit, wodurch die Erzählung in zwei symmetrische Teile zerfällt. Zwar leidet Beatriz wieder an Schlaflosigkeit, aber diese entsteht nicht mehr aus Furcht vor dem Tod. In ihr vermischen sich jetzt verwirrende Gefühle zwischen Stolz und Scham. Ihre Bewusstwerdung erlaubt es ihr, sich endgültig von den bösen Erinnerungen an die Waldung zu befreien; es ist ein Prozess, der in einer völligen Zurückweisung der Vergangenheit und der Gefahren, die das Universum des 'boqueirão' verkörperte, gipfelt.

7 "Der späte Nachmittag mit dem riesigen roten Goldstück der Sonne, die am Horizont die beste Stelle sucht, um unterzuschlupfen. Aber der Planet, das bevorzugte Schatzkammerlein des Sonnensystems, scheint keine neuen Einzahlungen annehmen zu wollen, ist außer Atem, appetitlos."

8 "Schwalben führen über den Baumwipfeln des 'boqueirão' Pirouetten auf. Auch das neunjährige Mädchen ist außer Atem, auch sie würde gern vor Freude kreiseln. Nein, nichts da mit Zwitschern und Kreisel. Sie setzt sich, um den Sand aus den Schuhen zu schütteln, während sie mit zärtlichem Blick die Schritte des verkrüppelten Jungen verfolgt, der jetzt schon fast zu Hause angekommen ist."

O lixo no pé do muro, o lixo que já não é somente lata de óleo e de sardinha, [...] o lixo que, além disso, é também o mundo todo, esse lixo que quer subir nos escombros, conquistar primeiro as ruínas do muro e depois da cidade inteira. Mas a menina de nove anos não está mais preocupada com o atrevimento do lixo. Não tem mais paciência para bobagens. Também está pouco se lixando para as entranhas do boqueirão, para a terra úmida e fedorenta que arrota caranguejos viciados em coca-cola. (Oliveira 2007: 32)⁹

Zwar besucht Beatriz auch weiterhin regelmäßig das Gelände, aber nur um ihren Kameraden wiederzusehen. Die Haltung der Protagonistin ist hier von Bedeutung. Noch immer starrt sie aufrecht stehend stundenlang in die Ferne, entrückt und gleichgültig, aber sie schaut nicht mehr auf die unbekannte Waldung, vielmehr wendet sie der vorher so bedrückenden Landschaft den Rücken, um fortan das Haus des einst verschmähten Freundes zu bewachen.

Ihr Warten wird von einem neuerlichen Besuch des verkrüppelten Jungen unterbrochen, der ihr ein Geschenk überreicht und gleichzeitig seine Abreise mitteilt. Die Trauer über den Abschied ruft in Beatriz den Verlust ihres Vaters wieder wach, weshalb sie das Spielzeug zurückweist und wütend in das Gehölz schleudert. Der Junge läuft los, um es wiederzufinden und verschwindet im 'boqueirão'. Als Beatriz die verzweifelten Schreie ihres Freundes hört, entscheidet sie sich zum ersten Mal, den Gefahren der gefürchteten Waldung die Stirn zu bieten. In einem Erdloch findet sie ihn schließlich, sich vor Lachen schüttelnd. Diese Auflösung im Stil eines 'coup de théâtre', der die Dramatik der Erzählung bis zum letzten Moment dehnt, ist ungewöhnlich. Doch es handelt sich dabei genau um das Element, welches die unterschwellige Bedeutung der Erzählung offenbart, gerade angesichts der Tatsache, dass der vorher mit dem Leser eingegangene Pakt des Phantastischen hier aufgekündigt wird.

Diese letzte Offenbarung (die Präsenz des Erdlochs) stellt die natürliche Ordnung der Dinge wieder her und schreibt den Text wieder in eine Logik des rein Befremdlichen ein. Die angsteinflößende Natur, das seltsame Verschwinden des Vaters im Wald, die befremdliche Haltung von

9 "Der Müll am Fuß der Mauer, der Müll, der nicht mehr nur Ölfaschen und Sardinendosen ist, [...] der Müll, der außerdem die ganze Welt ist, dieser Müll, der die Trümmer überschwemmen möchte, zuerst die verfallene Mauer erobern und dann die ganze Stadt. Aber das neunjährige Mädchen sorgt sich nicht mehr um die Unverschämtheit des Mülls. Für Unsinn hat sie keine Zeit mehr. Auch die Tiefen des 'boqueirão' kümmern sie jetzt einen feuchten Kehricht, dieser schlammige und übelriechende Pfuhl, der Krebse hochwürgt, die süchtig sind nach Coca-Cola."

Beatriz und sogar die Humanisierung der Wildnis werden nun schlicht als eigenartige Tatsachen gelesen, die der Vorstellung der Figuren entspringen. Das ungewöhnliche Ende der Handlung drängt uns eine neue Lektüre des Textes regelrecht auf, doch der Versuch einer Vereindeutigung entpuppt sich als unvollständig und unfruchtbar. Das Ungleichgewicht, das aus der Vervielfältigung der sprachlichen Färbungen, der Register, der narrativen Verfahren und Fokussierungen entstanden ist, macht eine vollständige Neuinterpretation der Erzählung, deren Sinn im Gesamtverlauf des Textes gesucht werden muss, hinfällig. Ob pragmatische oder programmatische Strategie, hier bestätigt sich die verdächtige Position einer ebenso verdächtigen Autoren- bzw. auktorialen Stimme (Dalcastagnè 2005: 13–14). Der fiktive Stoff verlangt geradezu nach einem engagierten Leser, der sich des ideologischen Anliegens des Textes, welcher sich durch eine Mischung zwischen vereinfachend-schematisierenden (bezüglich der These) und vervielfältigend-pluralen Verfahren (in Hinblick auf die Fiktionalisierung) charakterisiert, bewusst ist. Der Stoff verlangt nach einem Leser, der diesem Text und seinem Anliegen mit Misstrauen begegnet.

Übersetzung und Redaktion:

Georg Wink / Christiane Quandt / Susanne Klengel

Literaturverzeichnis

- CASTILLO DURANTE, Daniel (2004): *Les dépouilles de l'altérité*. Montréal: Éditions xyz.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2005): *Entre fronteiras e cercado de armadilhas*. Brasília: UnB.
- GOMES, Renato Cordeiro (1999): "A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema". In: *Ipotesi: revista de estudos literários* 3, 2, 19–30.
- GROJNOWSKI, Daniel (1993): *Lire la Nouvelle*. Paris: Dunod.
- LACROIX, Sophie (2007): *Ce qui nous disent les ruines*. Paris: L'Harmattan.
- OLIVEIRA, Nelson de (2007): *Babel Babilônia*. São Paulo: Callis.
- (2010). "Os colonistas d'O BULE entrevistam Nelson de Oliveira". >www.o-bule.com/2010/02/os-colonistas-do-bule-entrevistam.html< (11.09.2012).
- REIS, Carlos/LOPES, Ana Cristina (2002): *Dicionário de Narratologia*. Porto: Almedina.
- TONUS, José Leonardo (2009): "El inmigrante y la Jerusalén celeste". In: *Taller de Letras* 44, 1, 21–34.
- SULEIMAN, Susan Rubin (1983): *Le roman à thèse*. Paris: Puf.

Paulo Ribeiro und die Neuerfindung der regionalen Literatur

João Claudio Arendt

Die regionale Literatur

Regionen produzieren nicht ausschließlich 'regionalistische Werke'. Sie geben sich auch nicht nur durch eine Literatur zu erkennen, die sich auf die jeweils regionale Sprache, auf 'Menschentypen' und soziokulturelle Charaktere stützt (einer solchen Annahme liegt meist eine latent ideologische Haltung zugrunde). Träfen diese beiden Beobachtungen nämlich *nicht* zu, dann wären die regionalen literarischen Modelle vermutlich noch die gleichen wie zur Zeit der Romantik im 19. Jahrhundert. Und dies hieße, dass die regionalen Kulturen hoffnungslos stagniert wären und wir auch heute noch im Zeichen eines vermutlich noch viel unerbittlicheren symbolischen Wettstreits der Regionen als damals leben würden.

Doch zweifellos stehen in Brasilien auch heute noch bestimmte Stereotype über die Regionen und über 'das Regionale' in voller Blüte. In der Literatur werden sie einerseits durch die Themenwahl, andererseits aber auch durch die Produktionsbedingungen und die Rezeptionszusammenhänge der Werke weiter tradiert. Dies liegt möglicherweise auch daran, dass sich die literaturwissenschaftliche Forschung im regionalen Kontext nicht im gleichen Maße wie die regionalen Literaturen selbst weiterentwickelt hat und dadurch der Eindruck erweckt wird, dass auch die Literatur im Sinne der alten Formel 'regional *versus* universal' zeitlich stillstehe. Doch an dieser Stelle müssen nicht einmal Beispiele aus alten Zeiten herangezogen werden, um die Richtigkeit der geradezu gegenläufigen Maxime 'regional *aber* universal' nachzuweisen, die im Allgemeinen zur Aufwertung regionaler oder regionalistischer Werke verwendet wird. Denn viele jüngere akademische Arbeiten und kritische Rezensionen, die in Zeitschriften, Zeitungen und literarischen Blogs veröffentlicht werden, bieten ihrerseits ein sicheres Korrektiv zu diesem misslichen Thema.¹

¹ Vgl. z. B. Valente, Luciano: *Regional, universal: 100 anos de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ciência e Cultura 2008; Leonel, Maria Célia/Segatto, José Antonio: *O regional e o uni-*

Seit den 1970er Jahren hat die regionale Literaturproduktion erheblich zugenommen; an der Herstellung und Verbreitung dieser Werke sind viele der Autorinnen und Autoren selbst beteiligt. So etablierte sich im Bundesstaat Rio Grande do Sul eine große Zahl von Schriftstellern, die in ihren Werken historische Tatsachen literarisch verarbeiten, unter ihnen z. B. Luiz Antonio de Assis Brasil, der in zwölf Romanen ein breites Panorama der historischen Vergangenheit der Region von Rio Grande entwirft, in dem auch die kulturelle Welt der deutschen Einwanderer enthalten ist;² José Clemente Pozenato erzählt in seiner Trilogie die historische Saga der italienischen Einwanderer und Kolonisten in Rio Grande do Sul in den Jahren 1875 bis 1940;³ Josué Guimarães schließlich zeichnet in einer unvollendeten Trilogie die Szenerie der deutschen Einwanderung zwischen 1824 und 1874 nach.⁴

Meines Erachtens kann nur eine grundlegende Veränderung der Forschungsansätze zur Lösung der eingangs genannten Problematik beitragen. Anstatt der üblichen Fokussierung auf den literarischen 'Wert' regionaler Werke erscheint es z. B. wesentlich sinnvoller, nach den Produktions-, Zirkulations- und Rezeptionsprozessen zu fragen, die ein Werk in einer bestimmten Region durchläuft (Stüben 2002). Und statt über die Reichweite eines regionalistischen Werks lediglich auf der Basis von Qualitätskriterien zu diskutieren, sollte man mit der Erforschung jener Mechanismen des literarischen Systems beginnen, die den 'Austritt' (Scheichl 1993) von Werken aus der *einen* Region ermöglichen oder aber verhindern. In Hinblick auf die nationalen Literaturgeschichten müsste man außerdem stärker die Kriterien untersuchen, die zur Auswahl an Autoren und Werken führen und schließlich den Kanon bilden. Nicht zuletzt würde eine schwerpunktmäßig soziologische Fokussierung dazu beitragen, den

versal em Guimarães Rosa. São Paulo: Congresso da Abralic 2008; Pressler, Karl: *Dalcídio Jurandir: a escrita do mundo Marajoara não é regional, é universal*. Fortaleza: XIX Jornada Nacional de Estudos Lingüísticos do GELNE 2002.

2 Vgl. z. B.: *A prole do corvo*. Porto Alegre: Movimento 1978; *Videiras de cristal*. Porto Alegre: Mercado Aberto 1990; *Um castelo no pampa*. 3 Bde. Porto Alegre: Mercado Aberto 1992; *Concerto campestre*. Porto Alegre: L&PM 1997; *A margem imóvel do rio*. Porto Alegre: L&PM 2003.

3 Vgl. z. B. *O quatrilho*. Porto Alegre: Mercado Aberto 1985; *A cocanha*. Porto Alegre: Mercado Aberto 2000; *A Babilônia*. Caxias do Sul: Maneco 2006.

4 Vgl. z. B. *A ferro e fogo*, Bd. 1: *Tempo de solidão*. Rio de Janeiro: Sabiá 1972; *A ferro e fogo*. Bd. 2: *Tempo de guerra*. Rio de Janeiro: José Olympio 1975; *Camilo Mortágua*. Porto Alegre: L&PM 1980.

literarischen Studien regionaler Tendenz neuen Aufwind zu geben und den Ruf der Provinzialität zu relativieren, welcher der regional produzierten und rezipierten Literatur bis heute anhaftet.

Paulo Ribeiros Regionalliteratur

Wenn also z. B. eine Erzählung mit dem ungewöhnlichen und schwer zu übersetzenden Titel *O tal Eros só: osso relato* (2010a)⁵ erscheint, überprüfen manche Kritiker schnell, ob denn in diesem Werk auch ein gewisses 'Lokalkolorit' zu erkennen ist oder nicht, gerade weil der Autor Paulo Ribeiro seinen Lesern bisher aufgrund der Verortung seiner Romane, Novellen, Erzählungen und Chroniken in der Region von Campos de Cima da Serra vertraut ist. Dies gilt besonders für Bom Jesus, die Stadt, in der Ribeiro geboren wurde, zur Schule ging und Lesen und Schreiben lernte.

Mit seinem Debütroman *Glaucha* (1989), der zusammen mit *Vitrola dos ausentes* (1993), *Valsa dos aparados* (2000), *Missa para Kardec* (2002) und *Os americanos chegaram* (2011) eine Pentalogie bildet, zeichnet Paulo Ribeiro in der Tat auf fiktionaler Ebene die Welt von Campos de Cima da Serra nach und verleiht dadurch einem kulturellen Raum und einer in der literarischen Darstellung bis dahin praktisch unbekannten sozialen Gruppe eine Stimme. Doch lebt Paulo Ribeiro selbst schon seit 1989 außerhalb seiner Heimat, so dass man in seinem Fall eigentlich von einer Literatur 'über' und nicht 'aus' der Region von Campos de Cima da Serra sprechen muss. Diese Interpretation gilt auch vor dem Hintergrund, dass Ribeiro seine Werke nicht in den Verlagen der Stadt Bom Jesus, sondern in Porto Alegre, der Hauptstadt des Bundesstaates Rio Grande do Sul, veröffentlicht. Für sein Werk hat er außerdem nicht nur den Preis "Henrique Bertaso" für den besten Roman, sondern auch den Preis ARI für Journalismus erhalten, hinzu kommen zwei Nominierungen für den Prêmio Açorianos.⁶ Alle die-

5 Palindrom-Texte, die sehr strikt durch die ungewöhnliche (und bisweilen fast gewaltsame) Kombination von Vokalen und Konsonanten konstruiert werden, können nicht in andere Sprachen übertragen werden, ohne dass dies mit einer Veränderung des ursprünglichen Textsinnes einherginge.

6 Der Prêmio Açorianos gilt als der wichtigste Preis für die Künste in Porto Alegre, der Hauptstadt von Rio Grande do Sul. Er wurde im Jahre 1977 von der Stadtverwaltung eingerichtet, um jährlich die besten Theater- und Tanzgruppen auszuzeichnen. Seit 1990 werden darüber hinaus die besten Musikgruppen ausgezeichnet, und seit 1994 auch die besten literarischen Werke. Seit dem Jahr 2006 schließt der Prêmio Açorianos

se Preise werden überregional in der Hauptstadt Porto Alegre vergeben.

Die “Literarisierung einer Region” (Joachimsthaler 2009) ist also – wie im Falle von Campos de Cima da Serra – vollkommen unabhängig von der geografischen Verortung des Autors und von den Verlagshäusern, in denen seine Werke veröffentlicht werden, und es spielt auch keine Rolle, ob in diesem Prozess eine ‘regionalistische Flagge gehisst wird’ oder nicht. Eine bestimmte Region zu literarisieren und sie einem größeren Publikum bekannt zu machen, bedeutet weder, dass man ihre realen oder vermeintlichen Besonderheiten unbedingt hervorheben muss, noch dass es gerechtfertigt wäre, dem Autor und der Region den Status des Minoritären zuzusprechen. Es wäre auch müßig, die Reichweite dieser Literatur mit der Messlatte des Universalen zu messen, vor allem wenn man sich eigentlich für die Schwellen und Übergänge zum Bereich des Überregionalen – sei es nun das nationale oder das internationale Feld – interessiert.

Die Veröffentlichung von *O tal Eros só: osso relato* wurde vom Verlag Belas Letras betreut, der in der Rua Sinimbu im Zentrum von Caxias do Sul angesiedelt ist und vollständig vom Fundo de Apoio à Produção Artística e Cultural de Caxias do Sul (Stiftung zur Förderung der Kunst und Kultur in Caxias do Sul) unterstützt wird. Bei dem Text handelt sich um ein “Neuerfindungswerk” (“obra de (re)invenção”), wie es im Vorwort des Autors heißt, welches seinerseits mit “Erfindungsliteratur” (“literatura de invenção”) betitelt ist (Ribeiro 2010a: 5–7). In seinen einführenden Erläuterungen skizziert der Autor seine eigene Reise durch nationale und ausländische literarische Werke, er zeichnet seine Lektüren nach und gibt Hinweise auf stilistische Verwandtschaften von *O tal Eros só* mit Werken etwa von James Joyce, João Guimarães Rosa, Rubem Fonseca, Paulo Leminski und anderen.

Die Originalität und der Erfindungsreichtum von *O tal Eros só* bestehen in der Tat in einer stilistischen und strukturellen Experimentierfreudigkeit. Schon auf dem Umschlag ist ein an den Leser gerichteter Hinweis darauf zu finden, dass es sich bei dem vorliegenden Buch um ein Werk in Form eines Palindroms handele, ein Buch also, das sowohl linear vorwärts als auch umgekehrt von hinten nach vorne gelesen werden kann. Denn bereits der Titel des Werks *O tal Eros só* bildet zusammen mit dem Untertitel *osso relato* ein Palindrom. Auch der Name der Hauptfigur Sore –

auch die Bildende Kunst ein. Der Name des Preises ist eine Hommage an die Azorer, die Gründer der Stadt Porto Alegre.

eine Umkehrung des Begriffs ‘Eros’ – ist ein Palindrom und erweist sich als eine Anspielung auf Platons *Symposium*, wie man dem einleitenden Motto im Sinne eines Schlüssels zum Verständnis der Textes entnehmen kann:

Pois que Eros é filho de Pínia e Poros, eis qual é a sua condição. É sempre pobre não é de maneira alguma delicado e belo como geralmente se crê; mas sujo, hirsuto, descalço, sem teto. Deita-se sempre por terra e não possui nada para cobrir-se, descansa dormindo ao ar livre sob as estrelas, nos caminhos e junto às portas. [...] É corajoso, audaz e constante. Eros é um caçador temível, astucioso, sempre armando intrigas. Gosta de invenções e é cheio de expediente para consegui-las. É filósofo o tempo todo, encantador poderoso, fazedor de filtros, sofista. [...] Mas tudo o que consegue pouco a pouco sempre lhe foge das mãos. Em suma, Eros nunca é totalmente pobre nem totalmente rico. (Ribeiro 2010a: 8)⁷

Die Ähnlichkeit zwischen dem platonischen Eros und Ribeiros Sore besteht unter anderem in der Art ihrer Liebeseroberungen, in ihrem Erfindungsreichtum, ihrem Mut und ihrer Subversionskraft. So hält Sore zum Beispiel nicht nur den Telefonhörer verkehrt herum, er trägt auch einen Schuh auf dem Kopf und an den Füßen eine Kopfbedeckung, er läuft rückwärts, geht in den Handstand, hört Musik von hinten nach vorne, fährt Fahrrad auf dem Lenker sitzend, läuft auf den Händen, schreibt von rechts nach links... Er ist Sieger im Rückenschwimmen, läuft im Schlaf und isst seine Suppe höchst erfolgreich mit umgedrehtem Löffel: “Sore comeu toda a sopa com a colher virada. Não demorou 3 minutos. O prodígio alarmou o casal” (Ribeiro 2010a: 16).⁸

Doch vor allem anderen ist Sore auch ein großer Poet:

Sore era como poeta. O mundo ideal para Sore seria o Caos, já que somente na balbúrdia o homem deixa de ser um nada. Adquire algum sentido para a existência. Segundo dizia Sore: o tédio, além dos bois que o exprimiam, era um privilégio humano.
O mundo ideal seria um carnaval mudo. Um velório festivo.

7 “Denn Eros ist Sohn von Pinia und Poros, das ist sein Stand. Er ist arm und ist keineswegs zart und schön wie man es meistens glaubt, sondern dreckig, haarig, barfuß, obdachlos. Er liegt auf die Erde und hat nichts, womit er sich zudecken kann, schläft im Freien unter dem Sternenhimmel, an den Wegrändern und vor den Türen. [...] Er ist mutig, kühn und beständig. Eros ist ein gefürchteter Jäger, listig, immer dabei, zu intrigieren. Er liebt Erfindungen und ist voller Mittel, sie zu beschaffen. Er ist die ganze Zeit Philosoph, machtvoller Zauberer, Filtermacher, Sophist. [...] Alles was er erreicht, rinnt ihm nach und nach aus den Händen. Kurzum, Eros ist nie ganz arm und nie ganz reich.”

8 “Sore hat die ganze Suppe mit umgedrehtem Löffel gegessen. Dafür brauchte er keine drei Minuten. Dieses Wunder alarmierte seine Eltern.”

Um coro que fosse a fúria.
O corvo que pousasse na torre da igreja de Ata. As andorinhas que varejassem a carniça. (Ribeiro 2010a: 36)⁹

Die Erkenntnis, ein Dichter zu sein, hat bei ihm einen ironischen Habitus gefördert und sein Selbstwertgefühl gestärkt. Seit Sores Kindheit, so heißt es im Text, folgte er einem besonderen Modus: “Ficar fora do mundo com as letras, escrevendo da direita para a esquerda, era a técnica de Sore para não acompanhar as aulas de logaritmos” (Ribeiro 2010a: 25).¹⁰ Nach seinem Unfalltod (über den man in der Zeitung lesen konnte: “Ciclista que transita de costas é atropelado na BR”, Ribeiro 2010a: 37)¹¹ hinterlässt Sore Lenich eine unüberschaubare Menge an Berichten, die ihrerseits den zweiten Teil des Werks mit dem Titel “O tal Eros só: relato [Bericht]” bilden. Der erste Teil des Buches, in dem Ribeiro eine Biografie des Poeten Sore mit fragmentarischen Angaben über dessen Kindheit, Jugend und Erwachsenenendasein verfasst und gleichzeitig das psychologische, moralische und soziale Profil des Protagonisten zeichnet, ist somit eine Art Einleitung und Erläuterung des zweiten Teils der Novelle, in dem sich dann das bis dahin logische Universum verflüssigt und im poetischen Chaos des Palindroms verliert. Ausrufe, Fragen, Interjektionen, Wiederholungen und natürlich zahlreiche ‘Umkehrungen’ unterstreichen die ungewöhnliche Form des Gedicht-Berichts.

Die scheinbare Abwesenheit von Sinn ergibt sich somit aus einer offenkundigen Unfähigkeit des Erzählers, Ordnung zu halten und aus seiner klaren Tendenz zum Absurden und Unsinnigen:

Ramo? Novo Ano? A vida. O milagre.
E vamos, ô, canoa rota!, Alet meu amoxim.
Ama careza o tal Eros só.
Em olho, olhome.

9 “Sore war eine Art Dichter. Die ideale Welt wäre für ihn das Chaos, da der Mensch nur in der Unordnung aufhört, ein Nichts zu sein. Und irgendeinen Sinn fürs Leben bekommt. Wie Sore sagt: Langeweile ist ein menschliches Privileg, abgesehen von den Ochsen, die sie zum Ausdruck bringen. / Die ideale Welt wäre ein stummer Karneval. Eine festliche Beerdigung. / Ein wütender Chor. / Der Aasgeier, der auf dem Kirchturm von Ata sitzt. / Die Schwalben, die Aas suchen.” Hier sei zur Übersetzbarkeit angemerkt, dass sich dieser erste Teil des Werkes, aus dem die zitierte Passage stammt, aufgrund seiner eher konventionellen (nicht palindromartigen) direkten und linearen Struktur leichter der Lektüre erschließt und für die Übersetzung weniger Schwierigkeiten bereithält.

10 “Draußen zu bleiben, bei den Buchstaben, fern der Welt und das Schreiben von rechts nach links war seine Strategie, um dem Unterricht in Logarithmus zu entgehen.”

11 “Rückwärtsfahrender Radfahrer auf der Bundesstraße überfahren”.

Só.
 Par?
 Al! leva, Odana. Cira, acolham o cesse desse 'esse'.
 O Gago. A ti a boataria.
 A.R. Bacametra. Arrazoados.
 Mas, né, pela folha ocorre. Erro. Cò, ah, Lô (fale!) pensam...
 Sodão, Zarra.
 Arte macabra, a ira tão baita, o Gago. Esse 'esse' desse com alho cá!
 Ari Canado a velar após... Em olho, olhome.
 Osso relato, a zera cama. Mixo, mau em tela, à tora, o naco:
 som, aver, erga! Limo a diva.
 Ô, não vô no mar! (Ribeiro 2010a: 43)¹²

Zwar beginnt die Lektüre stets ganz normal mit dem ersten Vers jedes Einzelgedichts des großen Gedicht-Berichts, doch kann man diese in der Mitte unterbrechen, um sie schließlich beim letzten Buchstaben des letzten Verses beginnend von hinten nach vorne wieder aufzunehmen. Andererseits hindert den Leser auch nichts daran, das Gedicht in einem Durchgang zu lesen und erst am Schluss die Richtung zu wechseln. Die Lektüre kann aber auch vom Buchende her begonnen werden, von jenem Ort, an dem sich Sores Epitaph befindet ("Jaz aqui alguém que deu à terra o rosto", Ribeiro 2010a: 111)¹³, und man wechselt dann in der Mitte des Werks die Leserichtung. Schließlich ist es aber auch möglich, jedes Gedicht oder gar jeden einzelnen Vers auf der Basis einer Zufallsauswahl zu lesen – denn es ist ja das Merkmal von Sores Gedichtkunst, dass sie sich durch das Gegensinnige und Absurde auszeichnet und dem Irrationalen nahesteht, so dass jeder Versuch einer Einbettung des Sinns ohnehin überflüssig ist. Man könnte also auch von einer Art Bewusstseinsstrom sprechen, den auch der Leser in aller Willkürlichkeit reproduzieren kann, wenn nicht doch die Mühe und Sorgfalt des Autors bei der Verschlüsselung der direkten und indirekten Ordnung der Worte deutlich spürbar wäre.

So entfalten sich im Laufe des Textes natürliche Palindrome (die also nicht für die Novelle erfunden wurden) und künstliche Palindrome (die mit Absicht geschaffen wurden). Hierbei werden die Zeichen im gleichen Wort nicht beachtet und können sogar verschwinden. Gewiss könnte man die gewaltige Anzahl künstlicher Palindrome auch als ganz unsinnig betrachten, doch auch dies entspräche letztlich genau der Denk- und Handlungsweise des Autor-Erzählers Sore Lenich selbst:

¹² Aufgrund der kaum übersetzbaren Sprachspiele wird hier auf die Übersetzung verzichtet.

¹³ "Hier ruht ein Dichter, der diesem Boden sein Gesicht gab."

Ata:
 8.08.08
 Ana à rua. Aura Ana. Assim, missa. Ela e Ale.
 Al, dia tramado, ô dama traída.
 Saídas sadias. Olho.
 Atlas, salta!, oceana; Ana eco.
 E malhava toda. Adota. Valhame!
 Ato nu ou nota. O medo Demo. Roda rã o arador.
 A cuca no ato, ô, tão na cuca.
 Ana matam. Matam Ana.
 Em olho, olhome.
 Osso.
 Os sonos, o derrame, em arredo só nosso. (Ribeiro 2010a: 55)¹⁴

Die vom Autor durchgeführte Konstruktion eines Palindroms ist eine mögliche an den Leser gerichtete Einladung zum ‘Spiel’ der Textentzifferung. Dieses erfordert allerdings, dass der Leser die spielerische Provokation einer (Neu)Erfindung der Sprache akzeptiert, zu der ihn der Protagonist Sore Lenich schon im ersten Kapitel in Form seines eigenen ‘Spiels’ mit seinen Gesprächspartnern einlädt, wie aus der folgenden Passage hervorgeht:

MARCENARIA DE ATA
Sore atende ao telefone com o aparelho virado. Ouve-se a voz de uma mulher.
 — Alô. É da marcenaria?
Sore, falando alto, já que o bocal do telefone está em seu ouvido.
 — Quer jogar que acertou, minha senhora?
 — Como assim?
 — Quer jogar que é da marcenaria?
 — Ah... Não, eu não quero jogar. Eu só quero um armário.
 — Pra mulher ou pra homem?
 — Não entendi...
 — Pra mulher ou pra homem o armário que a senhora quer?
 — Ora, armário é armário. Serve pra homem, pra mulher, até pro padre...
 — Quer jogar que não serve?
 — Não serve?
 — Não serve. Quer jogar?
 — Não, não quero jogar. Eu quero apenas um armário. Seja pra homem, mulher, a rainha da Inglaterra. Eu quero um ar-má-ri-o!
 — E pode pagar?
 — Como assim? Claro que posso, estaria ligando se não pudesse?
 — Quer jogar como não pode?
 — Meu senhor... Como é mesmo o seu nome?
 — Sore.

14 Vgl. Fußnote 12.

- Olha Seu Sore, o senhor me diz o orçamento...
- Quer jogar que não dá?
- Ora, quer jogar, quer jogar! Quer jogar que o senhor é louco?
- Essa eu não jogo. (Ribeiro 2010a: 13–14)¹⁵

Diese Idee des ‘Spiels’, von welchem schon im ersten Dialog die Rede ist, prägt das Werk als Ganzes, und sie verwirrt Sores Gesprächspartner ebenso wie Paulo Ribeiros Leser. So gesehen wird der Leser zu einem Spiel im Barthes’schen Sinne eingeladen (Barthes 1996), das darin besteht, in die Sprache einzutauchen und dabei die vom Verfasser des Romans vorgeschlagenen Verfremdungen und Sinnverschiebungen zu akzeptieren.

Ein aufmerksamer Leser wird zum Beispiel jene Episode in *Anas Schule* nicht übersehen, die für die Begegnung des neuen Lehrers für Logarithmus Frei Severo mit Sore und seinen Kameraden prägend ist. Als die Klasse nicht mitarbeiten möchte, entscheidet sich der Pater, seinen Unterricht damit zu beginnen, dass er einen Revolver der Marke Taurus auf den Tisch legt, um die Gruppe einzuschüchtern. Doch am folgenden Tag passiert etwas Denkwürdiges:

Dia seguinte. Sala de Aula. Severo entra sisudo. A turma em perfeito silêncio e braços cruzados. O frei saúda, deposita os livros e tira da batina o Taurus. Ato contínuo, a um sinal de Sore (que está em aula com uma máscara, para ‘não ser reconhecido’) cada aluno retira o seu próprio revólver e o deposita sobre a carteira. (Ribeiro 2010a: 29)¹⁶

15 “SCHREINEREI MEISTERBETRIEB / *Sore nimmt das Telefon ab, den Hörer verkehrt herum haltend. Man hört die Stimme einer Frau. / ‘Hallo? Ist dort die Schreinerei?’ / Sore, mit lauter Stimme, da er die Sprechmuschel an sein Ohr hält. / ‘Wollen wir so tun als ob, meine Dame?’ / ‘Wie meinen Sie?’ / ‘Wollen wir spielen, dass hier die Schreinerei ist?’ / ‘Äh... nein, ich möchte nicht spielen. Ich möchte nur einen Schrank.’ / ‘Für sie oder für ihn?’ / ‘Ich verstehe nicht...’ / ‘Soll der Schrank, den Sie möchten, für sie oder für ihn sein?’ / ‘Ach was, Schrank ist Schrank. Der passt für Mann oder Frau, sogar für Pfarrer...’ / ‘Wollen wir spielen, dass er nicht passt?’ / ‘Nicht passt?’ / ‘Nicht passt. Spielen wir?’ / ‘Nein, nein. Ich möchte wirklich nicht spielen. Ich möchte einfach nur einen Schrank. Der kann für Männer oder Frauen sein, von mir aus auch für die Königin von England. Ich möchte einen Schrahahank!’ / ‘Können Sie den überhaupt bezahlen?’ / ‘Wieso? Natürlich kann ich das. Würde ich sonst anrufen?’ / ‘Wollen wir spielen, dass nicht?’ / ‘Aber mein Herr... wie war nochmal Ihr Name?’ / ‘Sore.’ / ‘Schauen Sie mal, Herr Sore, Sie machen mir jetzt einfach einen Voranschlag...’ / ‘Wollen wir spielen, dass er zu teuer ist?’ / ‘Papperlapapp, wollen wir spielen, wollen wir spielen! Wollen wir spielen, dass Sie verrückt sind?’ / ‘So was spiele ich nicht!’” (Ribeiro 2010a: 13–14).*

16 “Am folgenden Tag im Klassenzimmer. Severo kommt mürrisch herein. Die Klasse ist vollkommen still, die Arme verschränkt. Der Pater grüßt, legt die Bücher auf den Tisch und zieht aus der Sutane den Taurus. Unverzüglich zieht jeder Schüler auf ein

Paulo Ribeiros Werk und seine Rezeption

Die Publikation eines solch experimentellen und auf den ersten Blick auch sehr hermetischen Werks bei einem kleinen Verlag in einer Region, welche sich in ihrer Literatur und ihrer Geschichtsschreibung normalerweise konsequent auf konkrete Themen wie etwa die italienische Migration als Gründungsmythos beruft, kann auch im allgemeineren Sinne als ein wichtiger Meilenstein für die 'Neuerfindung' der regionalen Literatur angesehen werden.

Dank einer solchen Neuerfindung der literarischen Sprache kann ein zunächst nur regional vertriebenes Werk die regionalen Grenzen 'überwinden' und seine Rezeption auch im überregionalen Bereich sicherstellen.

Doch wie könnte nun die Prognose für den konkreten Fall von *O tal eros só* lauten, wenn man sich den gegenwärtigen Erwartungshorizont vor Augen führt, der die Produktion, die Rezeption und den Konsum literarischer Werke in Brasilien bestimmt? Hierzu sei eine bemerkenswerte Aussage des Autors bei der Vorstellung seines Werks zitiert:

O meu editor conta que o distribuidor do livro ficou muito indignado porque vendi apenas 19 exemplares no lançamento. Mais uns 20 de cortesia, some-se, não chega a 40. Pô, tenho eu lá culpa disso, senhor distribuidor?! O que devia fazer eu fiz, escrever o livro. O resto é com a mentalidade cultural do país em que vivemos. Quarenta exemplares. É um bom começo! (Ribeiro 2010b: 4)¹⁷

Auch ich bin der Meinung, dass es sich um einen guten Anfang handelt. Denn es geht nicht zuletzt um eine Neujustierung der Erwartungshaltungen, damit endlich die Stigmata beseitigt werden, die jener Literatur anhaften, die außerhalb der großen Metropolen produziert und gelesen wird.

Übersetzung und Redaktion:
Roseli Arendt-Wolff / Susanne Klengel

Zeichen Soares (der sich mit einer Maske in der Klasse befindet, um 'nicht erkannt zu werden') seinen eigenen Revolver hervor und legt ihn auf die Schulbank."

- 17 "Mein Verleger erzählt, der Vertriebsleiter sei entsetzt gewesen, weil ich bei der Premiere nur 19 Bücher verkauft habe. Hinzu kommen ungefähr 20 weitere Freixemplare – das macht zusammen weniger als 40 Stück. Doch bin ich daran schuld, Herr Vertriebsleiter?! Was ich tun musste, habe ich getan: Ich habe das Buch geschrieben. Alles Weitere hat mit der kulturellen Mentalität in unserem Land zu tun. Vierzig Exemplare. Das ist doch ein guter Anfang!"

Literaturverzeichnis

- BARTHES, Roland (1996): *Aula*. Übs. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix.
- JOACHIMSTHALER, Jürgen (2002): “Die Literarisierung der Region und die Regionalisierung ihrer Literatur”. In: Instytut Filologii Germańskiej Uniwersytet Opolski (Hg.): *Regionalität als Kategorie der Sprach- und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 51–75.
- (2009): “A literarização da região e a regionalização da literatura”. In: *Antares (Letras e Humanidades)* 2, 27–60.
- RIBEIRO, Paulo (2010a): *O tal Eros só; osso relato*. Caxias do Sul: Belas Letras.
- (2010b): *Mãos vazias de livros*. Caxias do Sul: Pioneiro.
- SCHEICHL, Sigurd Paul (1993): “Der Austritt aus der Regionalliteratur”. In: Tontsch, Brigitte/Schwob, Anton (Hg.): *Die siebenbürgisch-deutsche Literatur als Beispiel einer Regionalliteratur* (Siebenbürgisches Archiv, Folge 3, 26). Köln u. a.: Böhlau, 33–49.
- STÜBEN, Jens (2002): “‘Regionale Literatur’ und ‘Literatur in der Region’. Zum Gegenstandsbereich einer Geschichte der deutschen Literatur in den Kulturlandschaften Ostmitteleuropas.” In: Instytut Filologii Germańskiej Uniwersytet Opolski (Hg.): *Regionalität als Kategorie der Sprach- und Literaturwissenschaft*. Frankfurt u. a.: Peter Lang, 51–75.

IV.

Familienfremdheiten

Die Erfahrung des Eigenen durch die Fremde: Bernardo Carvalho erkundet Asien

Marcel Vejmelka

1. Annäherung an zwei Romane

In der lateinamerikanischen Literatur der Gegenwart identifiziert Idalia Morejón Arnaiz (2008: 4) eine Strömung, die ihre Schauplätze und Themen außerhalb Lateinamerikas ansiedelt, um den übermächtigen Topoi und Erwartungen der literarischen Tradition, insbesondere des lateinamerikanischen 'Booms' und 'Postbooms', zu entkommen. Auch in der zeitgenössischen brasilianischen Literatur scheint sich diese Entwicklung im stark präsenten Topos der Reise und der Bewegung im Raum zu bestätigen, welche Morejón Arnaiz als "neuen Exotismus" charakterisiert, der (selbst)kritisch die Konfrontation von Eigenem und Fremdem in der Begegnung zwischen Kulturen hinterfragt: "Die Vergangenheit wird nicht poetisiert, d. h. es kommt zu keiner Vermischung dessen, was nicht mehr existiert, und dem, was nie existiert hat. [...] Es gibt auch keinen ethnografischen Blick, daher ist im neuen Exotismus die Undurchdringlichkeit lediglich eine Feststellung der Differenz" (Morejón Arnaiz 2008: 2).¹

Diese Konfrontation mit der Differenz wird ergänzt durch die Rückgebundenheit der außerhalb Brasiliens angesiedelten Werke an ihren soziokulturellen Kontext. So nennt auch Maria Zilda Ferreira Cury in ihrer von Ricardo Piglia (2001) inspirierten Typologie der jüngeren brasilianischen Literatur neben "Stadtliteratur" und "Erinnerung" als dritte zentrale Kategorie "[...] o 'deslocamento' e a 'distância', valores que criariam espaço para uma enunciação diferenciada, para a criação de um espaço de enunciação de uma *outra voz*, um lugar de condensação onde se fariam ouvir vozes da margem" (Cury 2007: 12, kursiv im Original).²

1 Alle Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Marcel Vejmelka. Die Übersetzung der spanischsprachigen Sekundärliteratur wurde direkt in den Text übernommen.

2 "[...] 'Bewegung' und 'Ferne'; Werte, die den Raum für ein differenziertes Sprechen öffnen können, zur Schaffung eines Raums für das Sprechen einer *anderen Stimme*, eines Orts der Verdichtung, an dem Stimmen von den Rändern hörbar werden."

In diesem Spannungsverhältnis zwischen Auseinandersetzung mit dem Anderen unter dem Vorzeichen der Differenz und kritischer Selbstreflexion des Eigenen und damit der Identität möchte ich im Folgenden zwei Romane Bernardo Carvalhos – *Mongólia* von 2003 und *O sol se põe em São Paulo* von 2007 – analysieren, die auf jeweils sehr spezifische Weise Teile des asiatischen Kulturraums, die Mongolei und Japan, erkunden.³

Beide Romane bestehen jeweils aus zwei deutlich verschiedenen Teilen und artikulieren über diesen Aufbau eine Problematisierung des Schreibens und Erzählens. In *Mongólia* rekonstruiert ein namenloser Diplomat als Erzähler das Verschwinden eines brasilianischen Fotografen in der Mongolei und die Suche nach ihm durch einen früheren Untergebenen, deren Tagebücher er resümiert, zitiert und kommentiert.⁴ Diese Erzählanlage bedingt eine vielschichtige Rekonstruktion der Ereignisse: “A bem dizer, não fiz mais do que transcrever e parafrasear os diários, e a eles acrescentar a minha opinião. A literatura quem faz são os outros” (Carvalho 2006: 182).⁵ In Analogie zu den beiden rekonstruierten Reisen stehen die beiden Teile des Romans, von denen der erste die Spurensuche

3 Ferreira Cury ordnet Carvalhos Romane dieser Kategorie der ‘Bewegung’ zu, wobei sie im Topos der Fremdheit zugleich eine Reflexion über die soziale Wirklichkeit der brasilianischen Großstädte ausmacht (Cury 2007: 14). Beide Romane sind in deutscher Übersetzung durch Karin von Schweder-Schreiner erschienen, denen die im Folgenden angegebenen deutschen Zitate entnommen sind.

4 Alle drei Figuren bleiben namenlos. Der Fotograf erhält von den mongolischen Nomaden den Spitznamen Buruu nomton – “aquele que não segue os costumes e não cumpre as regras, o que vocês chamam de desajustado no Ocidente” (Carvalho 2006: 61) [“einer, der sich nicht an Sitten und Vorschriften hält, was Sie im Westen als unangepaßt bezeichnen”] (Carvalho 2009a: 72), der Diplomat wird “o Ocidental” [der Westler] genannt (Carvalho 2006: 9, 2009a: 9). Die drei Erzählerstimmen werden durch verschiedene Schriftarten unterschieden: für den Erzähler normale und für den “Occidental” kursivierte Serifen-Schrift, serifenlose Schrift für den Fotografen.

5 “Genauer gesagt, habe ich nichts anderes getan, als die Tagebücher abzuschreiben sowie sie mit meinen Kommentaren zu versehen. Literatur machen die anderen”. (Carvalho 2009a: 217). Nuno Miguel Félix Ferreira beschreibt diesen Gestus des Erzählens ohne gesicherte Fakten als Foucault’sche “Archäologie des Gedächtnisses”: “[...] uma reescrita, uma transformação regrada daquilo que foi dito (em oposição a um regresso à origem). Contudo, neste caso, o processo arqueológico não parte da noção de arquivo: não existem arquivos, apenas um desejo de arquivamento, de estabelecer fundações para a recordação” (Ferreira 2009: 69) [“ein Neuschreiben, eine vom Gesagten bestimmte Transformation (im Gegensatz zu einer Rückkehr zum Ursprung). Doch der archäologische Prozess geht hier nicht vom Archiv-Begriff aus: es gibt keine Archive, nur den Wunsch zu archivieren, Grundlagen für das Erinnern zu schaffen”].

des Diplomaten in Ulaanbaatar und der zweite die konkrete Suche nach dem Verschwundenen in der östlichen Mongolei wiedergibt.

Der ebenfalls namenlose Erzähler in *O sol se põe em São Paulo* ist ein *yonsei*, der Urenkel japanischer Einwanderer in Brasilien. Die Handlung beginnt in São Paulo, wo ihn die alte japanische Restaurantbesitzerin Setsuko in eine Geschichte verwickelt, deren Auflösung ihn schließlich in die Heimat seiner Vorfahren führen wird. Auch dieser Roman besteht aus zwei deutlich getrennten Teilen. Im ersten erfährt der Erzähler in Brasilien die in Japan angesiedelte Geschichte Setsukos, ein sehr kompliziertes Dreiecksverhältnis zwischen ihrer Freundin Michiyo, deren Ehemann Jokichi und dem *kyōgen*-Schauspieler Masukichi.⁶ Unter Jokichis Namen war im Zweiten Weltkrieg ein von seinem Vater dafür bezahlter Mann namens Seiji mobilisiert worden und gefallen. Um die Schuld und Faszination dieser Übertragung des Lebens bzw. Todes kreisen die Figuren. Setsuko erzählt die Geschichte einem Schriftsteller, der davon inspiriert einen Feuilleton-Roman verfasst. Daraufhin begeht Jokichi scheinbar Selbstmord.

Der zweite Teil beginnt mit dem plötzlichen Verschwinden Setsukos, die sich als die Michiyo ihrer Geschichte erweist.⁷ Der Erzähler ist nun selbst Teil und Protagonist dieser Geschichte: “Agora é a minha vez de sentir a dor dos personagens que tudo perdem. O meu romance começa aqui” (Carvalho 2007: 93).⁸ Er muss sich nun nach Japan begeben, um dem alten *kyōgen*-Schauspieler einen von Setsuko/Michiyo zurückgelassenen Umschlag zu überbringen und die Geschichte weiter zu ergründen. Er erfährt, dass Seiji von einem Vetter des japanischen Kaisers umgebracht wurde, der seine Identität annahm und vor der Verfolgung als Kriegsverbrecher nach Brasilien floh. Dort wurde er von Jokichi entdeckt und getötet, der in Brasilien eine neue Identität als Teruo angenommen hatte.

Im Folgenden sollen einige narrative und thematische Aspekte beider Romane vorgestellt werden, die exemplarisch sind für Carvalhos Umgang mit der Fremde und Alterität, für ihre Rückbindung an das Eigene sowie schließlich für das Ergründen der Grenzen zwischen den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des literarischen Erzählens.

6 *Kyōgen* gehört neben dem *kabuki* und dem *nō* zu den traditionellen japanischen Theaterformen (vgl. ><http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/<>).

7 Siehe Sandra Sousa (2010) zur Symbolik der Eigennamen im Roman im Hinblick auf Fragen der kulturellen Identität.

8 “Nun war es an mir, den Schmerz der Menschen zu empfinden, die alles verlieren. Mein Roman beginnt hier” (Carvalho 2009b: 115).

2. Erfahrungen der Fremde

2.1 Mongólia

Landschaften bilden im Roman eine bedeutsame Kulisse, die aber weder pittoresk noch als Selbstzweck zur Darstellung kommt. Das Tagebuch des Diplomaten enthält Notizen, die als einleitender Kontrast zu den Ereignissen in der mongolischen Steppe dienen. Der Eintrag über Peking scheint die bevorstehende Erfahrung der Wüste vorwegzunehmen:

É uma arquitetura avassaladora, ao mesmo tempo majestosa e inóspita, como um palácio que tivesse sido construído no meio do deserto só para impressionar quem passasse por ali morrendo de sede e tentando evitar as miragens. [...] Pequim é a materialização arquitetônica da sensação labiríntica dos desertos. (Carvalho 2006: 18)⁹

Eine Notiz im Tagebuch des Verschwundenen verdeutlicht, wie die Beschreibung der Landschaft zur Repräsentation von Empfindungen eingesetzt wird: “Na Mongólia, a terra reflete o céu. A sombra das nuvens corre pelo deserto e pelas estepes. O céu está sempre tão perto. A paisagem não se entrega. O que você vê não se fotografa” (Carvalho 2006: 41).¹⁰ Diese Stelle wird auch im Tagebuch des Diplomaten kommentiert:

A paisagem é incrível. É verdade e que ele escreveu sobre as nuvens, no diário. [...] As nuvens correm pelas estepes. Não há árvores em lugar nenhum. Mas, ao contrário do que acontece em Pequim, dá vontade de sair andando e não parar nunca mais, não há obstáculos, e as grandes distâncias, por se assemelharem a um gramado imenso, convidam ao movimento, às andanças e cavalgadas sem fim. (Carvalho 2006: 114–115)¹¹

Dieselbe Landschaft reflektiert auch die Verzweiflung, die den Suchenden immer wieder erfüllt, das Grandiose und die Leere des Raumes werden zum Bild der absolut empfundenen Fremdheit: “O pôr-do-sol deixa tudo alaranjado. A paisagem é lunar. Como de hábito, não há ninguém em lugar nenhum. Não sei o

9 “Es ist eine erdrückende Architektur, majestätisch und unwirtlich zugleich, als hätte man einen Palast irgendwo mitten in die Wüste gesetzt, nur um all jene zu beeindrucken, die dort halb verdurstet vorbeikommen und sich mühen, nicht auf eine Fata Morgana hereinzufallen. [...] Peking ist die architektonische Verkörperung des Labyrinthgefühls, wie man es in der Wüste hat” (Carvalho 2009a: 20).

10 “In der Mongolei spiegelt das Land den Himmel. Der Schatten der Wolken wandert über die Steppen und die Wüste. Der Himmel ist immer ganz nah. Doch die Landschaft verweigert sich. Was man sieht, läßt sich nicht fotografieren” (Carvalho 2009a: 49).

11 “Die Landschaft ist unglaublich. Was er in seinem Tagebuch geschrieben hat, stimmt. [...] Die Wolken ziehen über die Steppe. Nirgends Bäume. Doch anders als in Peking bekommt man hier Lust, loszulaufen und nie mehr stehenbleiben, es gibt keine Hindernisse, und weil die weiten Fluren wie ein immenser Rasen anmuten, laden sie zur Bewegung ein, zu endlosen Wanderungen und Ausritten” (Carvalho 2009a: 135–136).

que estou fazendo aqui. Não faço a menor idéia de como poderei encontrar o rapaz. É como se o estivesse procurando no planeta errado” (Carvalho 2006: 126).¹² Diese Schwankungen in der Wahrnehmung zeigen, dass die Darstellung des Raumes die Suche der beiden Protagonisten auf metaphorischer Ebene begleitet.¹³ So erscheint dem Diplomaten zu einem späteren Zeitpunkt die Landschaft als das “Labyrinth der Wüste”, das sich schon in seinen Gedanken zu Peking ankündigte: “É como se as construções também fossem nômades e se movimentassem pelas planícies – para completar, na Mongólia, lugares diferentes têm o mesmo nome, como se o próprio terreno fosse movediço” (Carvalho 2006: 133–134).¹⁴

Das verzweifelte Bemühen, eine fremde Kultur zu verstehen, spiegelt sich in der Darstellung der ihr zugehörigen Landschaft. Die Konfrontation der brasilianischen Protagonisten mit dem mongolischen Anderen führt zunächst zu einem Rückzug auf die Wahrnehmung der Landschaft als einziger Realität, um schließlich im Durchgang durch die Konfrontation mit dieser radikalen Alterität diese Wahrnehmung landschaftlicher Leere ins Innere des Bewusstseins zu verlagern. Ab diesem Punkt kann die Erfahrung nur noch durch die Fiktion ausgedrückt werden: “O diferente mongol acaba por trazer o reconhecimento da solidão da paisagem interna e do modo de existência pouco permeável à racionalidade ocidental” (Tettamanzy 2006: 92).¹⁵

Mit zunehmender Kenntnis der nomadischen Kultur als starre Struktur von Wiederholungen und Regeln erscheinen die anfangs als weit wahrgenommenen Räume immer beklemmender: “*Aqui, tudo é repetição. [...] É*

12 “Der Sonnenuntergang taucht alles in Orange gelb. Die Landschaft ist gespenstisch. Wie üblich ist weit und breit kein Mensch zu sehen. Was tue ich hier eigentlich? Ich habe nicht die geringste Vorstellung, wie ich den Verschollenen finden könnte. Es kommt mir so vor, als suchte ich auf dem falschen Planeten” (Carvalho 2009a: 150).

13 In diesem Sinne liest Carlinda Fragale Pate Nuñez *Mongólia* als ‘Raum-Roman’: “A história cultural dos lugares libera histórias pré-individuais que priorizam as vivências aos atores. As paisagens – topográficas e artísticas, vernaculares e culturais – se deslocam do fundo para o primeiro plano, na ordem de estetização do espaço literário.” (Nuñez 2009: 136) [“Die Kulturgeschichte der Orte lässt vorindividuelle Geschichten hervortreten, die das Erleben der Figuren betonen. Die – ausgestalteten und künstlerischen, heimatlichen und kulturellen – Landschaften rücken aus dem Hintergrund in den Vordergrund, in die Ordnung der Ästhetisierung des literarischen Raums.”].

14 “Als wären diese Bauwerke auch Nomaden und zögen durch die Ebenen – und dazu beißen in der Mongolei auch noch unterschiedliche Orte gleich, so als wanderte das jeweilige Gelände selbst weiter” (Carvalho 2009a: 160).

15 “Der mongolische Andere ermöglicht schließlich, die Einsamkeit der inneren Landschaft und der für die westliche Rationalität kaum durchdringbaren Lebensweise anzuerkennen.”

essa também a cultura dos nômades. Apesar da aparência de deslocamento e de uma vida em movimento, fazem sempre os mesmos percursos, voltam sempre aos mesmos lugares, repetem sempre os mesmos hábitos” (Carvalho 2006: 137–138).¹⁶ Dieselbe Beobachtung notiert auch der Fotograf in seinem Tagebuch: “Para quem sempre idealizou o nomadismo como um modo de vida alternativo e libertário, o confronto com a realidade tem pelo menos um lado saudável. Os nômades não são abstrações filosóficas. Levam uma vida fixa e repetitiva” (Carvalho 2006: 43).¹⁷

Durch diese Erfahrung der nomadischen Kultur erkennt er in der Begegnung mit den Einheimischen eine latente Gewalt. Zum ersten Mal kommt die Sprache darauf in einem Gespräch mit einem ausgewanderten Mongolen, der seine alte Heimat besucht. Der Topos der Gewalt artikuliert die Rückbindung der Fremderfahrung an den brasilianischen Kontext:

Diz que gostaria de conhecer o Brasil. Digo que é um país violento. E ele me pergunta: “Mais que a Mongólia?” Fico sem resposta. [...] Fico com a impressão de que, na paz dessas paisagens despovoadas, a qualquer momento pode explodir a violência mais sangrenta, do atrito entre indivíduos alterados. (Carvalho 2006: 106–107)¹⁸

Weitere Eindrücke dieser von Gewalt erfüllten, an den Rand der Gegenwart gedrängten und von aufeinander folgenden Regimen ihrer Geschichte und Wurzeln beraubten Gesellschaft folgen, und die weiterhin so beeindruckende und friedliche Landschaft kann nun nicht mehr mit unwissenden Augen betrachtet werden:

16 “Hier ist alles Wiederholung. [...] Das ist auch die Kultur der Nomaden. Auch wenn es den Anschein hat, als wären sie ständig unterwegs und führten ein unstetes Leben, bewegen sie sich doch immer auf denselben Wegen, kehren immer an dieselben Orte zurück, pflegen dieselben Gewohnheiten” (Carvalho 2009a: 163–164).

17 “Für jemanden, der das Nomadentum immer als eine alternative, freiheitliche Lebensform idealisiert hat, birgt die Begegnung mit der Realität zumindest eine heilsame Seite. Die Nomaden sind keine philosophische Abstraktion. Sie führen ein fest organisiertes, abwechslungsloses Leben” (Carvalho 2009a: 51). Somit artikuliert *Mongólia* eine Kritik an der Idealisierung des Nomadentums als Metapher kultureller Transgression und Mobilität (Toral-Niehoff 2002: 83) und vermittelt die Erkenntnis, dass “der Nomade, anders als es der Mythos suggeriert, auch rigide Grenzen in seiner sozialen Ordnung [kennt]” (Toral-Niehoff 2002: 86) bzw. “[s]elbst der reine Nomadismus [...] eine hochspezialisierte Wirtschaftsform [ist]” (Toral-Niehoff 2002: 88).

18 “Er sagt, er würde gern Brasilien kennenlernen. Ich sage, da gebe es viel Gewalt. Worauf er fragt: ‘Mehr als in der Mongolei?’ Ich bleibe eine Antwort schuldig. [...] Ich habe den Eindruck, daß sich in dieser friedlich wirkenden, entvölkerten Landschaft bei Reibereien zwischen erbosten Individuen eine entsetzlich blutige Gewalt entladen kann” (Carvalho 2009a: 126).

Há uma violência contida entre os mongóis, que pode se desencadear a qualquer instante. É uma violência louca, uma manifestação da ignorância e da brutalidade que o nomadismo dilui entre as paisagens mais belas do planeta. Existe como em qualquer parte do mundo. Mas diante da placidez das paisagens desérticas, quando a violência irrompe, é uma surpresa. (Carvalho 2006: 171–172)¹⁹

Eng verschränkt mit dieser Erfahrung ist die Ent-Täuschung verbreiteter westlicher Vorstellungen vom Buddhismus bzw. mongolischen Lamaismus, dessen Natur und Geschichte sich als ähnlich machtbestimmt und gewalttätig erweist wie die des Christentums (Carvalho 2006: 58). Hinweise auf mystische und synkretistische Praktiken wecken die Neugier der Reisenden, insbesondere die blutrünstige, sexuell konnotierte Figur der Narkhajid: “[...] a deusa vermelha era uma variação de um mito feminino do hinduísmo tântrico, que por sua vez fora apropriado pelo budismo tibetano, provavelmente a partir do século VII, e associado a traços do xamanismo e do animismo locais, sobretudo no que se refere aos aspectos demoníacos” (Carvalho 2006: 97).²⁰ Sie sind fasziniert von einer Geschichte aus den 1930er Jahren: Eine Nonne wurde von einem Lama vergewaltigt, um ihm den Weg zur Erleuchtung durch eine Narkhajid geweihte tantrische Übung zu ebnen. Dieselbe Nonne führte im Jahre 1937 den vor einer kommunistischen Säuberung fliehenden Lama durchs Altai-Gebirge, wo er einer Legende nach von Narkhajid die Vision des Anti-Buddha empfing. Den Ort dieser Vision will der junge Brasilianer nun finden und fotografieren. Diese letzte Wendung seiner Suche führt zu seinem Verschwinden.

Mit ihren Fragen nach Narkhajid und der Vision des alten Lama stoßen beide Reisende auf Schweigen und ausweichende Antworten. Sie können das verbreitete Unwissen der Mongolen um ihre eigene Geschichte nicht begreifen und versuchen, es historisch zu erklären:

19 “Es gibt bei den Mongolen eine latente Gewalt, die jederzeit zum Ausbruch kommen kann. Eine irrsinnige Gewalt, in der die Ignoranz und die Brutalität zum Vorschein kommen, die durch das Phänomen des Nomadentums in der schönsten Landschaft der Erde ansonsten überdeckt sind. Gewalt existiert hier wie überall auf der Welt. Doch angesichts der friedlichen, unbesiedelten Landschaft ist man von solchen Gewaltausbrüchen überrascht” (Carvalho 2009a: 205).

20 “[...] die rote Göttin [war] eine Variante eines weiblichen Mythos des Tantra-Hinduismus [...], den seinerseits der tibetische Buddhismus vermutlich seit dem siebten Jahrhundert übernommen und mit Merkmalen des einheimischen Schamanismus und Animismus verknüpft hatte, vor allem, was die dämonischen Aspekte betrifft” (Carvalho 2009a: 114).

Ninguém sabe nada de lugar nenhum. Aprenderam a não se comprometer. O passado, quando não se perdeu, agora são lendas e suposições nebulosas. Eles não têm outro uso para a imaginação. Durante séculos, os lamas se encarregaram de imaginar por eles. Durante setenta anos, o partido se encarregou de lembrar por eles, no lugar deles. Agora, lembrar é imaginar. Às vezes prefiro quando dizem que não sabem ou não se lembram de nada. (Carvalho 2006: 91)²¹

Doch wirkt hier auch eine Barriere zwischen unterschiedlichen Auffassungen von Geschichte und Erkenntnis, mit welcher der Erzähler das Unverständnis seiner Figuren erklärt:

Praticar o bem por meio da caridade e da filantropia também só serve para inflar o ego. Assim como o culto do conhecimento, o que explica em parte a ignorância dos monges mongóis a que se referia o desaparecido e também o Ocidental. [...] Se os monges não conheciam a história do próprio budismo e não sabiam nada sobre Narkhajid, era simplesmente porque tinham sido levados a reduzir o saber da religião às práticas para atingir a iluminação. (Carvalho 2006: 100)²²

Buddhismus und Nomadentum der Mongolei bleiben den Reisenden in ihrem Wesen verschlossen. Doch *Mongólia* beschreibt weder eine Illusion des Verstehens dieser Fremdheit, noch kritisiert der Roman ihr Nichtverstehen. Er vollzieht im Akt des Erzählens diese Unmöglichkeit eines Verstehens der Fremdheit nach. Die beiden Reisenden erfahren in der Mongolei, dass sie in der Fremde das eigene Ich nie hinter sich lassen, dass sie die Projektionen und Fluchten ihres Selbst immer mit sich tragen.

Entsprechend lautet die Erklärung des Fremdenführers Ganbold für die Obsession des Fotografen für Narkhajid: Einige Wochen lang hatte dieser das beschwerliche Leben einer allein lebenden Frau in der Steppe begleitet und die Brutalität erfahren, mit der in der nomadischen Kultur

21 “Keiner weiß etwas über irgendeinen Ort. Sie haben gelernt, sich aus allem rauszuhalten. Die Vergangenheit besteht, sofern sie nicht ganz verloren gegangen ist, nur noch aus Sagen und nebulösen Vermutungen. Anders wissen sie ihre Vorstellungskraft nicht einzusetzen. Jahrhundertlang haben die Lamas die Dinge für sie imaginiert. Siebzig Jahre lang hat die Partei es übernommen, sich für sie, an ihrer Stelle, zu erinnern. Nun heißt sich erinnern imaginieren. Manchmal ist es mir lieber, wenn sie sagen, daß sie nichts wissen oder sich nicht erinnern können” (Carvalho 2009a: 107).

22 “Gutes in Form von Barmherzigkeit und Menschenfreundlichkeit zu tun dient auch nur dazu, das Ego aufzublasen. So wie der Kult des Wissens, was zum Teil die mangelhafte Bildung der mongolischen Mönche erklärt, von der der Verschollene wie auch der Westler gesprochen haben. [...] Daß die Mönche selbst die Geschichte des Buddhismus nicht kannten und nichts über Narkhajid wußten, war einfach darauf zurückzuführen, daß man sie angeleitet hatte, ihre Kenntnis über ihren Glauben auf die Praktiken zur Erlangung der Erleuchtung zu beschränken” (Carvalho 2009a: 117–118).

Frauen unterdrückt und ausgebeutet werden. Diese Erfahrung habe er mit der Geschichte der zum sexuellen und tantrischen Objekt herabgewürdigten Nonne verbunden (Carvalho 2006: 90). Der Diplomat findet den gesuchten Landsmann schließlich im Hause eines verkrüppelten Kasachen. Auch seine Suche erweist sich als eine Suche nach sich selbst, da er von Beginn an wusste, dass er der Spur seines Halbbruders folgte. Ihrer beider Begegnung in der mongolischen Steppe wird wie der Blick in einen Spiegel beschrieben, Fremdheit und Selbst scheinen am Ende der Suche in eins zu fallen:

É uma sensação estranha. Não era o que eu esperava. Não era o que tinha imaginado. Não era assim que eu o via. Estou há dias sem me ver, há dias sem me olhar no espelho, e, de repente, é como se me visse sujo, magro, barbado, com o cabelo comprido, esfarapado. Sou eu na porta, fora de mim. É o meu rosto em outro corpo, que se assusta ao nos ver. [...] Temos algo em comum além da aparência, porque, como ele, também demoro a entender o que estou vendo. Mas, ao contrário de mim, ele não me reconhece. (Carvalho 2006: 176)²³

2.2 O sol se põe em São Paulo

Die von japanischen Einwanderern im Hinterland von São Paulo gegründete Stadt Promissão verweist in diesem Roman auf eine Bedeutungsdimension des Titels, in welcher die Gemeinschaft der japanischen Immigranten in Brasilien als Gegenpol zu Japan erscheint, zugleich auch als immer bedroht vom Scheitern ihrer Träume und Ziele: “Promissão, no oeste do estado de São Paulo, onde o sol se põe” (Carvalho 2007: 94).²⁴ Dieses über Generationen hinweg drohende Scheitern verkörpern der Erzähler und seine Schwester.²⁵ Er verschließt sich seiner japanischen Herkunft (wie auch seiner Berufung zur Literatur), die Schwester sucht als

23 “Es ist ein seltsames Gefühl. Damit hatte ich nicht gerechnet. So hatte ich mir das nicht vorgestellt. So hatte ich ihn mir nicht vorgestellt. Ich habe mich seit Tagen nicht mehr im Spiegel gesehen, und auf einmal ist es so, als sähe ich mich selbst, verdreckt, abgemagert, bärtig, mit langem Haar und in Lumpen. Ich stehe da in der Tür, außerhalb von mir. Es ist mein Gesicht über einem anderen Körper, das bei unserem Anblick erschrickt. [...] Wir haben über unser Äußeres hinaus noch etwas gemeinsam, denn genau wie er brauche ich eine Weile, bis ich begreife, was ich sehe. Doch im Gegensatz zu mir erkennt er mich nicht” (Carvalho 2009a: 211).

24 “Promissão, im Westen des Bundesstaats São Paulo, wo die Sonne untergeht” (Carvalho 2009b: 116).

25 Zur japanischen Einwanderung in Brasilien und Fragen ethnischer und kultureller ‘Nikkei’-Identität siehe u. a. Lesser (2003) und Linger (2003).

dekasegi in Japan²⁶ einen Ausweg aus der Perspektivlosigkeit in Brasilien, bringt damit aber Schande über ihre einst ausgewanderten Großeltern.

Podíamos ter perdido os costume e a língua, mas as origens nos chamavam de volta, como uma miragem, para concluir a humilhação da qual os bisavós fugiram, no início do século xx, quando imigraram para o interior do Paraná (para uma nova humilhação de imigrantes, depois de ouvirem de uma autoridade qualquer à saída do porto de Kobe que deviam honrar a pátria no estrangeiro e mais valia se matar no país de desterro do que voltar como fracassados), a humilhação que estava à nossa espreita, para acabar com o sonho dos meus pais, os sanseis assimilados, para nos pôr de volta no nosso lugar de decasségus analfabetos. Agora era a literatura japonesa (que eu não podia ler no original), que me assombrava como a alma penada de alguém que eu tivesse assassinado, a apontar a saída (ou a prisão) das minhas ambições pessoais. (Carvalho 2007: 29)²⁷

Der Konflikt des Erzählers gründet im Verhältnis zu Brasilien als sich selbst fremder Nation voller interner Ausgrenzungen und Selbstnegation. Bemerkenswert ist im Zitat der unmittelbare Übergang von der Immigration und Remigration zur Literatur, welche er als ähnlich bedrückend empfindet. Doch gerade sie spielt für ihn eine entscheidende Rolle, um sich seinem japanisch-brasilianischen Selbst anzunähern.

So wird über die Figur des Erzählers ähnlich wie in *Mongólia* die zentrale Frage nach den Grenzen und (Un)Möglichkeiten des Erzählens artikuliert. Diese Thematik entfaltet sich mit Setsukos Angebot, ihre Geschichte anzuhören, um sie danach aufzuschreiben. Doch der mögliche Erzähler ihres Berichts darf „kein Schriftsteller“ sein und keine Kenntnisse der japanischen Literatur, Sprache und Kultur besitzen:

26 Zur Remigrationswelle japanischstämmiger Brasilianer, die ab den 1980er Jahren zunächst als Zeitarbeiter in japanischen Fabriken angeheuert wurden und zunehmend im Land blieben, siehe u. a. Tsuda (2003) und Corrêa Costa (2007).

27 „Zwar waren uns die Sitten und die Sprache abhandengekommen, doch unsere Wurzeln riefen uns zurück, wie eine Fata Morgana, um die Demütigung zu vollenden, vor der unsere Urgroßeltern zu Beginn des 20. Jahrhunderts geflohen waren, indem sie in den brasilianischen Bundesstaat Paraná einwanderten (und eine neue Demütigung erfuhren, nachdem sie sich im Hafen von Kobe bei der Ausreise von irgendeiner Amtsperson hatten sagen lassen müssen, sie hätten ihre Heimat im Ausland zu ehren und es sei besser, sich in der Fremde das Leben zu nehmen, denn als Gescheiterte heimzukehren), die Demütigung, die unserer harpte, um den Traum meiner Eltern, der assimilierten sanseis, endgültig zu zerstören und uns zurückzuverweisen auf unseren Platz als decasségus [sic], Gastarbeiter und dazu Analphabeten. Und nun suchte mich die japanische Literatur (die ich nicht im Original lesen konnte) heim wie die Bűßersseele eines Menschen, den ich umgebracht hatte, und wies mir den Ausweg aus (oder das Gefangensein in) meinen persönlichen Ambitionen“ (Carvalho 2009b: 35).

Eu era a pessoa que ela procurava, um mentiroso, alguém que só podia ser o que era não sendo. O que me abriu as portas foi provavelmente dizer que não conhecia o escritor de quem ela queria falar, fosse ele quem fosse. E foi preciso que ela desaparecesse [...] [para que eu] acabasse ouvindo de um ex-colega de mestrado, que havia se especializado na obra daquele autor, que a minha história mais parecia um dos seus romances. (Carvalho 2007: 24–25)²⁸

Hier wird noch ohne die Nennung seines Namens die intertextuelle Bezugnahme auf den japanischen Schriftsteller Tanizaki Jun'ichirō (1886–1965) initiiert.²⁹ Das von Setsuko/Michiyo wiedergegebene Verwirrspiel um die Geschehnisse und wahre Identität der Beteiligten bildet Themen und Erzähltechniken Tanizakis nach: Widersprüchliche Gefühle und Obsessionen, die Verstellung der Figuren, die meist auch als Erzähler fungieren, die daraus resultierende Doppeldeutigkeit des narrativen Diskurses. Betrachtet man Setsukos Bericht für sich, so erweisen sich ihre Wahrnehmung und Wiedergabe der Realität als stark beeinflusst von ihren Lektüren Tanizakis, die selbst Teil der Geschichte sind:³⁰ “Identificou-se de imediato com os personagens. Via correspondências sem fim com a sua própria vida. [...] E agora as correspondências entre os livros e a sua vida se estendiam também ao que tinha visto (ou suposto ver) nos últimos meses, nas relações entre Michiyo, Masukichi e Jokichi” (Carvalho 2007: 80–81).³¹

28 “Ich war genau der, den sie suchte, ein Lügner, der nur das sein konnte, was er nicht war. Die Türen geöffnet hat mir vermutlich meine Bemerkung, dass ich den Schriftsteller, über den sie sprechen wollte, nicht kannte, ganz gleich, wer es sei. Und erst als sie [...] verschwand, hörte [ich] dann von einem ehemaligen Studienfreund, der sich auf das Werk ebendieses Autors spezialisiert hatte, dass meine Geschichte eher nach einem seiner Romane klang” (Carvalho 2009b: 29).

29 In *Mongólia* wird das Werk der chinesischen Schriftsteller Lu Xun und Lao She kurz thematisiert, auch ein ausführlicher Tagebucheintrag des Diplomaten zu Lu Xuns Erzählung *Die wahre Geschichte des Herrn Jedermann* von 1921 (Lu 1994) wird wiedergegeben (Carvalho 2006: 28–31). Dieser intertextuelle Verweis besitzt jedoch nicht die strukturbildende Dimension wie in *O sol se põe em São Paulo*.

30 Bernardo Carvalho selbst bezeichnet Teile des Romans als “Pastiche” von Tanizakis Werken (Resende 2007). Eine wichtige Referenz ist hier der 1956 erschienene Roman *Der Schlüssel* (jap. *kagi*, Tanizaki 1984), in dem ein alterndes Ehepaar durch Tagebücher einen heimlichen Dialog über die zwischen ihnen unaussprechlichen Dinge – vor allem ihre Sexualität – führt. Carvalho bildet dieses Spiel der Vorspiegelungen, Masken und immer wieder neu erfundenen Geschichten in Setsukos Lebensbeichte nach.

31 “Sie identifizierte sich sofort mit den Romanfiguren. Entdeckte zahllose Parallelen zu ihrem eigenen Leben. [...] Und nun erstreckten sich die Parallelen zwischen den Büchern und ihrem Leben auch auf das, was sie in den letzten Monaten in der Beziehung zwischen Michiyo, Masukichi und Jokichi erlebt hatte (oder glaubte, erlebt zu haben)” (Carvalho 2009b: 99–100).

Setsukos/Michiyos Nachahmung von Tanizakis Erzählstil bildet die Grundlage, auf der im zweiten Teil das intertextuelle Spiel mit dem japanischen Autor weiter ausgeführt wird. Im ersten Teil tritt er persönlich auf, um von Setsuko/Michiyo dieselbe Geschichte zu erfahren, die sie gerade erzählt, und sie in einen Feuilleton-Roman zu verwandeln. An diesem Punkt ihrer Lebensbeichte angelangt, erläutert sie dem Erzähler die Bedeutung eines Schriftzeichens, das sie am Armband trägt: “‘Kyōgen’. Era o título da história que o escritor abandonou no nono capítulo, a pedido de Michiyo. ‘Kyōgen, como no teatro?’, perguntei. ‘Como no teatro. Kyōgen quer dizer farsa, artimanha, simulação. Esse romance que nunca foi escrito e que nunca terminou,’ disse Setsuko” (Carvalho 2007: 84).³²

Die Unterbrechung des Romans bezeichnet auch das Ende der von Setsuko/Michiyo erzählten Geschichte, danach verschwindet sie spurlos. So wird Tanizaki zum Symbol einer Annäherung zwischen fremden Kulturen durch das Medium der Literatur.³³ Nachdem der Erzähler die zentrale Bedeutung des japanischen Schriftstellers für die ihm erzählte Geschichte kennt, beginnt er mit der Lektüre von dessen Werken. Einige davon finden Erwähnung und spielen kleinere Rollen im Handlungsverlauf:

O diálogo estabelecido por Bernardo Carvalho aponta para a incorporação desse e de outro texto de Tanizaki, *As irmãs Makioka* (1943). Essa obra aparece diretamente referida na cena em que o narrador a lê em uma tradução para o inglês, mas principalmente como intertexto de toda a trama, que remete a elementos do famoso romance japonês. (Chiarelli 2007: 77)³⁴

32 “‘Kyōgen’. So lautete der Titel der Geschichte, die der Schriftsteller nach der neunten Folge auf Michiyos Bitte abgebrochen hatte. ‘Kyōgen, wie das Theater?’, fragte ich. ‘Ja, wie das Theater. Kyōgen bedeutet Farce, Posse, Verstellung. Dieser Roman, der nie geschrieben wurde und nie zu Ende gegangen ist’, sagte Setsuko” (Carvalho 2009b: 104).

33 Siehe auch in diesem Band Suzana Vasconcelos de Melos Beitrag zu Adriana Lisboa Roman *Rakushisha*, wo die Verbindung durch das Werk von Matsuo Bashō (1644–1694) hergestellt wird.

34 “Der von Bernardo Carvalho hergestellte Dialog verweist auf die Einbeziehung dieses und eines weiteren Textes von Tanizaki, *Die Schwestern Makioka* (1943). Eine direkte Anspielung auf diesen berühmten japanischen Roman erfolgt in der Szene, in der der Erzähler ihn in einer englischen Übersetzung liest, vor allem aber als Intertext der gesamten Handlung, die sich seiner Elemente bedient.” Dieser als Hauptwerk Tanizakis geltende Roman (jap. *Sasameyuki*, Tanizaki 2010b) erzählt die Geschichte einer im Niedergang begriffenen Händlerfamilie der 1930er Jahre, deren vier Töchter sich um eine ‘standesgemäße’ Verheiratung der Drittältesten bemühen. In Setsuko/Michiyo lassen sich Anleihen der jüngsten und modernsten Makioka-Schwester Taeko finden. Auch greift Carvalho den anachronistischen Traditionalismus der Makiokas

Tanizakis Essay *Lob des Schattens* (*In'ei raisan*) wird wörtlich zitiert und mit seinen Grundgedanken in das Bedeutungsgefüge des Romans integriert:³⁵

Num ensaio muito conhecido, *O elogio da sombra*, publicado em 1933, quando já tinha trocado Tóquio pelo Kansai e seus interesses literários migraram das influências ocidentais para as tradições japonesas, o escritor dizia: “Se, por alguma infelicidade, o teatro não viesse [...] a recorrer aos meios modernos de iluminação, é certo que, sob o choque dessa luz brutal, suas virtudes estéticas iriam pelos ares. É, portanto, absolutamente essencial que o palco do não seja mantido na sua obscuridade original.” (Carvalho 2007: 112)³⁶

Das Zitat aus einem der wichtigsten Essays für Tanizakis Ästhetik ist ein Hinweis darauf, dass Bernardo Carvalho die dort ausgeführten Prinzipien einer japanischen Ästhetik in seinem Roman verarbeitet hat. Zunächst ist die in Tanizakis Prosawerken bedeutsame Thematik der traditionellen japanischen Bühnenkunst in *O sol se põe em São Paulo* in Gestalt des Schauspielers Masukichi und auch durch den Titel von Tanizakis fiktivem Roman *Kyôgen* ständig präsent. Konkrete Entsprechung finden Tanizakis Bemerkungen zur *nô*-Bühne in der Beschreibung einer *kyôgen*-Aufführung bei Carvalho (2007: 123–124), welche ihrerseits als Anspielung auf die häufigen Darstellungen von Theaterbesuchen in Tanizakis Werken verstanden werden kann.³⁷ Und Kategorien wie “Dunkelheit”, “Schattendasein”, “Unklarheit” und “Andeutungen”, die Tanizaki als ‘japanische’ Gegenmodelle zu den “klaren und scharfen Details” in der westlichen

ironisch auf, als eine Frau den diesen Roman lesenden Erzähler für einen möglichen Heiratskandidaten für ihre jüngere Schwester hält und ihn deswegen anspricht (Carvalho 2007: 132).

35 Ich beziehe mich auf die deutsche Übersetzung von Eduard Klopfenstein (Tanizaki 2010a). Carvalho verwendet die 1999 in Portugal erschienene Übersetzung von Margarida Gil Moreira, *Elogio da sombra* (Lisboa: Relógio d'Água). 2007 erschien in Brasilien eine weitere Fassung unter dem Titel *Em louvor da sombra*, übersetzt von Leiko Gotoda (São Paulo: Companhia das Letras).

36 “In seinem sehr bekannten Essay *Lob des Schattens*, veröffentlicht 1933, als er bereits Tokio gegen den Kansai eingetauscht hatte und seine literarischen Interessen sich von westlichen Einflüssen ab- und japanischen Traditionen zuwandten, schrieb er: ‘Sollte das No-Theater aus unseligem Anlass [...] zu modernen Beleuchtungsmitteln greifen, ist gewiss, dass unter dem Schock dieses brutalen Lichts seine ästhetischen Qualitäten verlorengehen. Folglich spielt es eine unbedingt wesentliche Rolle, dass die No-Bühne ihre ursprüngliche Dunkelheit behält’” (Carvalho 2009b: 139).

37 Die *Schwester Makioka*, das Tagebücher schreibende Ehepaar in *Der Schlüssel* oder auch der Erzähler in *Tagebuch eines alten Narren* (Tanizaki 1991) sind begeisterte Anhänger des *kabuki*.

Kunst entwirft,³⁸ lassen sich als Strukturmerkmale des Romans beschreiben.³⁹ Rahmenhandlung und Binnenerzählung bilden darin ein Schreiben um Geheimnisse, die letzten Endes nicht enthüllt, verstanden oder erklärt werden können oder sollen (Carvalho 2007: 112).

A opacidade referida anteriormente aparece ao longo de todo o romance, encobrindo situações obscuras, verdades frágeis, versões que se desmentem a cada tanto. As imposturas e farsas se sucedem, encenando a visão do mundo como teatro. A verdade está no jogo, nas máscaras dos personagens, de modo análogo às representações do teatro kyōgen – a versão cômica do Nô – encenadas por Masukichi. (Chiarelli 2007: 77)⁴⁰

Dem Erzähler kommt nach dem Verschwinden von Sestusko/Michiyo die Aufgabe zu, die von ihr angefangene Geschichte zu beenden. Eine Spur führt ihn in die japanische Kolonistenstadt Promissão, wo ihn die Witwe eines kürzlich verstorbenen japanischen Einwanderers namens Teruo bereits erwartet:

“Michiyo me disse que eu podia contar com o senhor. E que um dia o senhor me contaria.” Eu? Não conseguia entender do que aquela mulher estava falando, já não era pouco ouvi-la dizer o nome de Michiyo. O que eu poderia contar? Eu mesmo não entendia nada. [...] “O senhor me dirá quando for o momento?” E, ainda sem entender exatamente qual era o meu papel naquilo tudo, por inércia, respondi: “Claro, claro”, prometi contar tudo [...]. (Carvalho 2007: 99)⁴¹

38 “Ich jedenfalls möchte versuchen, unsere schon halb verlorene Welt der Schatten wenigstens im Bereich des literarischen Werks wieder aufleben zu lassen. Ich möchte am Gebäude, das sich Literatur nennt, das Vordach tief herabziehen, die Wände beschatten, was zu deutlich sichtbar wird, ins Dunkel zurückstoßen und überflüssige Innenverzierungen wegreißen” (Tanizaki 2010a: 80).

39 Nicht zuletzt steht Tanizaki mit seinem Leben und Werk exemplarisch für die inneren Konflikte der sich im 20. Jahrhundert massiv modernisierenden japanischen Gesellschaft. Auch *Lob des Schattens* ist dieser Auseinandersetzung zwischen Tradition und Moderne, Japan und der westlichen Welt zuzurechnen.

40 “Die zuvor erwähnte Undurchsichtigkeit zieht sich durch den gesamten Roman und legt sich über unklare Situationen, zerbrechliche Wahrheiten, sich ständig selbst widerlegende Versionen. Verstellungen und Farcen folgen aufeinander und inszenieren die Wahrnehmung der Welt als Theater. Die Wahrheit liegt im Spiel, in den Masken der Figuren, wie in Masukichis Aufführungen des *kyōgen*-Theaters – der komischen Spielart des *nō*.”

41 “‘Michiyo hat mir gesagt, ich könne mich auf sie verlassen. Und dass sie es mir eines Tages erzählen würden.’ Ich? Ich konnte mir überhaupt nicht erklären, wovon die Frau sprach. Dass sie den Namen Michiyo nannte, war schon allerhand. Was konnte ich ihr erzählen? Ich begriff ja selbst nichts [...] ‘Sie melden sich, wenn es soweit ist?’

Die Aufgabe, diese Geschichte zu Ende zu erzählen, wird durch die Witwe neu übertragen. Es wird unumgänglich, dass der Erzähler sich nach Japan begibt, dem Land seiner Vorfahren, das wie ein finsterer Schatten auf seinem Leben lastet. Um die fremde Geschichte erzählen zu können, muss er sich auch seiner eigenen Geschichte als Urenkel japanischer Einwanderer stellen: “Só me restava ir ao Japão, encontrar o ator de kyōgen e lhe entregar o envelope. Só ele podia provar a veracidade daquela história. Só me restava voltar para onde eu nunca tinha ido” (Carvalho 2007: 104).⁴²

In Japan wird er mit der Fremdheit im Land seiner Vorfahren konfrontiert, die bereits mit der Sprache einsetzt. In fast vollkommener Isolation bewegt er sich durch Osaka und Tokyo, wo er auch seine Schwester trifft. In einer anonymen Internetlounge treffen die Lebenswege der beiden Geschwister kurz aufeinander, ohne jedoch wirklich zueinander zu finden. Die Schwester stellt ihm einige Informationen zusammen und kehrt wieder in ihr Dasein als *dekasegi* zurück. Der Erzähler verfolgt die letzten ihm verbliebenen Spuren, doch findet er den *kyōgen*-Schauspieler nicht. Er lernt ein japanisches Ehepaar kennen, und der Mann übersetzt ihm (ins Englische) den Inhalt des Umschlags, der sich als langer Brief Michiyos an Masukichi herausstellt. Darin erklärt sie die wahren Hintergründe ihrer Geschichte und auch, warum sie jemand nach Teruos/Jokichis Tod zu Ende erzählen musste:

De repente, tinha que contar de novo. Tinha que retomar o romance abortado há cinquenta anos. Precisava reparar o que eu mesma havia criado e interrompido com a minha fantasia. [...] Não podia deixar a história morrer comigo. Queria que alguém a escrevesse. Queria rever nele o velho escritor em Kyoto. (Carvalho 2007: 154–155)⁴³

Und noch immer nicht im Klaren darüber, welche Rolle ich in dem Ganzen spielte, antwortete ich aus Bequemlichkeit: ‘Ja, natürlich’, versprach, ihr alles zu erzählen [...]” (Carvalho 2009b: 122–123).

42 “Mir blieb lediglich, nach Japan zu reisen, den Kyogen-Schauspieler zu suchen und ihm den Umschlag zu überreichen. Nur er konnte den Wahrheitsgehalt der Geschichte beweisen. Mir blieb nur, dorthin zurückzukehren, wo ich noch nie gewesen war” (Carvalho 2009b: 129).

43 “Ganz unvermittelt musste ich alles noch einmal erzählen. Den vor fünfzig Jahren abgebrochenen Roman wiederaufnehmen. Ich musste gutmachen, was ich selbst mit meiner Phantasie angezettelt und dann abgebrochen hatte. [...] Ich konnte die Geschichte nicht mit ins Grab nehmen. Ich wollte, dass jemand sie aufschreibt. Und ich wollte in ihm den alten Schriftsteller aus Kioto [sic] sehen” (Carvalho 2009b: 193).

Der Erzähler hat keine geringere Aufgabe zu erfüllen als die, den von Tanizaki nicht beendeten Roman fortzuschreiben. Auch wird deutlich, dass Setsuko/Michiyo ihrerseits das Erzählen dieser Geschichte als eine gegenüber Jokichi/Teruo zu begleichende Schuld empfindet:

Só me resta crer que ele [Jokichi] me deixou esta história de presente, para que eu pudesse reparar o meu erro e retomar, pela honra dos mortos, o romance no ponto em que o velho escritor o havia interrompido a meu pedido. Se ele não a contou, não foi por covardia, mas para que eu pudesse terminar de contá-la e para que eu pudesse contradizê-lo. (Carvalho 2007: 161)⁴⁴

Allerdings geschieht das Erzählen dieser Geschichte nun in einer anderen Sprache und einem anderen Land, wo Jokichi als Teruo ein neues Leben begann, um seinem alten einen Sinn zu verleihen; wo Michiyo als Setsuko ihrem früheren Ehemann durch ihr schweigendes Wissen beistehen wollte; wo der Erzähler lernen muss, das von seinen Urgroßeltern begonnene neue Leben weiter zu leben.

Ein letzter Kreis in der mehrfachen Übertragung des Erzählens wird geschlossen, als der Erzähler wieder in *Promissão* erscheint, um der Witwe Teruos/Jokichis diese Geschichte um die wahre Identität ihres Mannes zu erzählen. Doch sie ist in der Zwischenzeit verstorben, und der Erzähler muss nun an ihrer Stelle der Tochter die Geschichte des Vaters erzählen.

3. Erzählen der Fremdheit

Die entscheidende Gemeinsamkeit beider Romane ist ihre Darstellung der Erfahrung radikaler Fremdheit. Aufgrund der geografischen Verortung liegt die Frage nahe, wie sie zu dem von Edward Said (1978) beschriebenen Mechanismus der Orientalisierung bzw. Alterisierung des Orients in kolonialen und postkolonialen Kontexten in Beziehung zu setzen sind. Allerdings kommen durch die Perspektivierung Asiens von Brasilien aus die traditionellen Fremdzuschreibungen des eurozentrischen Kolonialdiskurses nicht zum Tragen. Bemerkenswert ist, dass Carvalho auch keine

44 "Mir bleibt nur zu glauben, dass er [Jokichi] mir diese Geschichte als Geschenk hinterlassen hat, damit ich meinen Fehler wiedergutmachen und, um der Ehre der Toten willen, in dem Roman an dem Punkt anknüpfen kann, wo der alte Schriftsteller ihn auf meine Bitte abgebrochen hatte. Wenn er die Geschichte nicht erzählt hat, dann hat nicht Feigheit ihn davon abgehalten, sondern der Wunsch, dass ich sie zu Ende erzählen und ihm widersprechen möge" (Carvalho 2009b: 201).

Dekonstruktion oder Kritik traditioneller Orientalismen unternimmt und ein solches Unterfangen an manchen Stellen sogar ironisiert.⁴⁵ Hier wird deutlich, dass es Carvalho um das Ergründen eines Unverständnisses geht, das vordergründig in der Konfrontation mit der Fremde seine Ursache hat, sich im Verlauf der Romane aber als in der Fremdheit des Selbst und der Identität verwurzelt erweist. So führen beide Handlungsstränge schließlich wieder nach Brasilien zurück und zeichnen in ihren Protagonisten eine von der Erfahrung des Anderen getragene Hinterfragung des Eigenen nach. Nicht trotz, sondern gerade durch das Hinaustreten in fremde Kulturräume bindet Carvalho folglich seine Romane an Strukturen und Probleme der brasilianischen Kultur und Gesellschaft zurück. Rita Olivieri-Godet charakterisiert in diesem Sinne die weiterhin gültige Tradition der historischen Hinterfragung der Nation in der brasilianischen Literatur:

A produção romanesca brasileira [...] apresenta-se autocentrada, voltada para o questionamento da formação histórica da nação, expondo as relações de força que determinam a construção de projetos identitários diversos e antagônicos. [...] Até mesmo quando a ação do romance está situada em terras estrangeiras, o objetivo primeiro desse olhar cruzado continua sendo as imagens de uma realidade brasileira que se revela através do contato com o Outro, através do olhar do Outro. (Olivieri-Godet 2007: 235)⁴⁶

In *Mongólia* wird dies gleich zu Beginn deutlich. Der Tod des Diplomaten bei der missglückten Geldübergabe zur Befreiung seines entführten Sohnes bildet den Auslöser für das Erzählen seiner Geschichte. In Rio

45 Der Erzähler in *Mongólia* bezieht z. B. seine Protagonisten wiederholt des 'Eurozentrismus' und essenzialisiert zugleich selbst die chinesische und mongolische Kultur als 'in ihrem Wesen unverständlich', wie hier anlässlich der chinesischen Schriftzeichen: "Quanto aos ideogramas, eu tentava explicar ao ocidental (como foi chamado pelos nômades mongóis que não conseguiam dizer o seu nome) que o fascínio está justamente no que há neles de inexprimível. Falar já é trai-los. A tradução é impossível." (Carvalho 2006: 27) ["Was die Ideogramme betrifft, versuchte ich, dem Westler (wie die mongolischen Nomaden ihn nannten, weil sie seinen Namen nicht aussprechen konnten) zu erklären, daß das Faszinierende daran just das ist, was sich an ihnen nicht erklären läßt. Darüber sprechen heißt schon sie verraten. Eine Übersetzung ist unmöglich"] (Carvalho 2009a: 32).

46 "Die brasilianische Romanproduktion erweist sich als selbstzentriert, widmet sich der Hinterfragung des Nationenbildungsprozesses und bringt die Kräfteverhältnisse zum Vorschein, die verschiedene und gegensätzliche Identitätskonstruktionen bestimmen. [...] Auch wenn eine Romanhandlung im Ausland angesiedelt ist, ist das vorrangige Ziel dieses querenden Blicks weiterhin die Darstellung einer brasilianischen Realität, die im Kontakt mit dem Anderen, durch den Blick des Anderen erkennbar wird."

de Janeiro stirbt ein Mensch einen willkürlichen und sinnlosen Tod, der zuvor die Steppen der Mongolei durchquert hat, um seinen Halbbruder zu finden. Während ihrer Reisen durch die mongolischen Steppen bemühen die beiden Brasilianer wiederholt Referenzen auf ihre Heimat, um Menschen und Erfahrungen zu beschreiben. In einer Jurte evoziert der Anblick einer kolorierten Fotografie beim Diplomaten die Erinnerung an ähnliche Bilder im brasilianischen Nordosten (Carvalho 2006: 129). Diese Vergleiche sollen jedoch nicht ihre kulturelle Überlegenheit belegen; vielmehr drücken sie das Bemühen um ein umfassenderes Verständnis des Erlebten aus:

Bernardo Carvalho, com sua ficção, aproxima mundos que, nas margens do Ocidente, operam com categorias convergentes. Não parece muito difícil a um brasileiro identificar em sua própria terra o mesmo tipo de relação ambígua com a história, com a paisagem – como não lembrar dos migrantes nordestinos, da vastidão das florestas amazônicas, da solidão da caatinga ou do pantanal e de seus homens camaleônicos, quase sombras, refratários aos tempos de globais relações? (Tettamanzy 2006: 92)⁴⁷

In diesem Sinne kann Carvalhos Werk als eine von Rita Olivieri-Godet beschriebene ‘Archäologie der Sprache’ an den Grenzen des Darstellbaren charakterisiert werden:

[O]s elementos da *poética da alteridade* induzem a uma arqueologia não só de culturas e de povos, mas da linguagem enquanto elemento que constitui o ser. Isso justifica suas estruturas vertiginosas, refazendo percursos circulares, projetando, no universo ficcional, a figura do escritor e sua busca obsessiva da decifração de um enigma. Viagem, portanto, que toma o estrangeiro e sua irredutível diferença para significar o indizível, conduzindo a narrativa para o limite do irrepresentável. (Olivieri-Godet 2007: 251, kursiv im Original)⁴⁸

47 “In seinem Werk nähert Bernardo Carvalho Welten einander an, die an der Peripherie der westlichen Welt mit konvergierenden Kategorien operieren. Es ist für einen Brasilianer sicher nicht schwierig, in seiner Heimat ein ähnlich ambivalentes Verhältnis zur Geschichte und zur Landschaft zu erkennen – unvermeidlich denkt man an die Migranten aus dem brasilianischen Nordosten, an die Ausdehnung des Urwalds in Amazonien, an die Einsamkeit der Steppenlandschaft oder des Pantanal, an die dort lebenden Menschen, die Chamäleons gleichen, fast wie Schatten sind und sich der Epoche globaler Beziehungen widersetzen?”

48 “Die Elemente der *Poetik der Alterität* bewirken eine Archäologie nicht nur der Kulturen und Völker, sondern der Sprache als konstitutives Element des Seins. So begründen sich die verschlungenen Strukturen, die kreisförmige Wege nachbilden und in der fiktionalen Welt die Figur des Schriftstellers und sein obsessives Bemühen um die Entschlüsselung eines Rätsels projiziert. Es handelt sich also um eine Reise, die den

Exemplarisch für die Undurchdringlichkeit des Fremden, dessen Erfahrung in die Tiefen der eigenen Fremdheit führen, ist der bereits erwähnte Besuch einer Aufführung von *kyôgen*-Stücken durch den Erzähler in *O sol se pôe em São Paulo*. In seiner Wahrnehmung steigert sich die Unfähigkeit des sprachlichen Verstehens zum Gefühl der Blindheit bzw. des Unsichtbarseins, letztlich zu einer drohenden Auslöschung des Selbst, deren Ursachen gleichzeitig durch das Bühnengeschehen erkennbar werden:

Praticamente, não havia movimento. Tudo era lento demais. Tudo vinha do texto. E eu não falava japonês. [...] Sob os meus olhos, os personagens conviviam como se estivessem em planos separados, uns não viam os outros, uns não ouviam os outros. E eu não entendia nada. [...] O menino apertava o nariz do guerreiro sem que ele o visse, como um fantasma. Fazia o mesmo com a orelha do mago. O chapéu o tornava invisível. Eu podia me identificar tanto com o menino invisível como com o mago ou com o guerreiro cego. No Japão, eu não via, mas também não era visto. (Carvalho 2007: 123–124)⁴⁹

Ähnlich ergeht es den Protagonisten in *Mongólia*, wo die Gesamtheit der den Roman bildenden Texte als gemeinsame Anstrengung zu verstehen ist, das eigene Unverstehen zu ergründen. An einer Stelle wendet der Erzähler seine Kritik an der Voreingenommenheit des Diplomaten gegenüber der chinesischen Kultur in eine solche Erkenntnis: “Eram argumentos que só expunham o seu desespero de saber que nunca poderia compreender aquela cultura, que havia todo um mundo do qual ele nunca poderia participar, por mais que se esforçasse, por mais que batesse o pé” (Carvalho 2006: 25).⁵⁰ Dieser Verstehensprozess ist eine grundlegende Geste aller

Fremden und seine unüberbrückbare Andersheit dazu einsetzt, das Unsagbare zum Ausdruck zu bringen und das Erzählen bis an die Grenzen zum Nicht-Darstellbaren treibt.”

49 “Es gab praktisch keine Bewegung. Alles war unendlich langsam. Alles ergab sich aus dem Text. Aber ich sprach ja kein Japanisch. [...] Die Personen bewegten sich unter meinen Augen so, als befänden sie sich auf getrennten Ebenen, sie sahen einander nicht, sie hörten einander nicht. Und ich verstand nichts. [...] Der Junge kniff den Krieger in die Nase, ohne dass dieser ihn sehen konnte, wie ein Gespenst. Dasselbe machte er mit dem Ohr des Magiers. Dank der Kappe war er unsichtbar. Ich konnte mich sowohl mit dem unsichtbaren Jungen als auch mit dem Magier oder dem blinden Krieger identifizieren. Ich sah in Japan nichts, wurde aber auch nicht gesehen” (Carvalho 2009b: 153–154).

50 “Es waren Argumente, die lediglich deutlich zeigten, wie verzweifelt ihn die Einsicht machte, daß er diese Kultur niemals würde verstehen können, daß es eine ganze Welt gab, zu der er niemals würde Zugang finden, und wenn er sich noch so sehr anstrengte, sich noch so sehr darauf versteifte” (Carvalho 2009a: 29–30).

Beteiligten, während sie ihre Suche nach Antworten zur Darstellung bringen. Die gesuchten Antworten findet keiner von ihnen, dafür andere, nicht vorhergesehene Erkenntnisse, die in die Tiefen und Abgründe ihrer selbst führen. Das Symbol für diese Vergeblichkeit der Suche, die erst durch die Einsicht ihr eigentliches Ziel mit Sinn erfüllt werden kann, findet sich noch vor Beginn des Romans in der ihm vorangestellten Karte der Mongolei mit den sich nicht berührenden Reiserouten des Verschwundenen und des Suchenden.

In beiden Romanen erscheint die Konfrontation mit der Alterität von Beginn an als unvermeidlicher Weg des narrativen Diskurses, um durch die eigene Fremdheit hindurch zu schreiten. Nicht dass diese am Ende überwunden würde, aber sie wird gründlich und schmerzhaft hinterfragt, neu ausgerichtet und durch die Erfahrung der Fremde zumindest ansatzweise mit sich in Einklang gebracht.

Am Ende übergibt der Erzähler in *Mongólia* dem Fotografen sein Romanmanuskript. Ein hoffnungsvoller Ausblick liegt in dieser Geste, durch die der Erzähler die ihm durch die Tagebücher übertragene Aufgabe erfüllt, die Geschichte der beiden Halbbrüder zu erzählen:

O Ocidental os deixara [os diários] em Pequim ao voltar da Mongólia, junto com os outros papéis, provavelmente de propósito, como agora suponho, para que, ao lê-los e compará-los com o que ele mesmo tinha escrito à mulher, eu pudesse por fim montar a imagem do que de fato acontecera. (Carvalho 2006: 33–34)⁵¹

In *O sol se põe em São Paulo* ergibt sich eine ähnliche Konstellation des Erzählens. In der Begegnung mit Jokichis/Teruos Tochter in *Promissão* versteht der Erzähler die Beweggründe der Protagonisten für ihr Handeln. Sie verkörpern eine Erfahrung, die nur ein Außenstehender erzählerisch weitergeben kann:

De repente, percebi que a mulher de Teruo talvez soubesse de tudo, desde sempre, e que calou [...], paradoxalmente, para que a história pudesse ser transmitida, porque só os outros podem contar. E entendi por que Michiyo precisava de alguém para escrevê-la em português. [...] Uma história de párias, como eu e os meus, gente que não pode pertencer ao lugar onde está, onde quer que esteja, e sonha com outro lugar, que só pode existir na imagi-

51 “Der Westler hatte beide [Tagebücher] bei seiner Rückkehr aus der Mongolei zusammen mit anderen Papieren in Peking deponiert, wahrscheinlich absichtlich, wie ich jetzt vermute, damit ich mir, wenn ich alles lese und mit dem vergleiche, was er selbst an seine Frau geschrieben hat, endlich ein Bild davon machen kann, was tatsächlich geschehen ist” (Carvalho 2009a: 39).

nação em nome da qual ela me contou uma história que pergunta sem parar a quem a ouve como é possível ser outra coisa além de si mesmo. (Carvalho 2007: 163–164)⁵²

Der Erzähler erkennt sich am Ende seiner Aufgabe als Spiegel der Protagonistin, die nicht erzählen konnte, und an deren Stelle er ihre Geschichte vollständiger und angemessener verstehen und erzählen muss als sie es vermocht hätte. Daher konnte er den Inhalt von Michiyos Brief an Masukichi (der vielleicht gar nicht an den Schauspieler, sondern an ihn gerichtet war) nicht schon in Brasilien erfahren, sondern erst in Japan, nachdem er sich selbst den Schatten der Vergangenheit seiner Herkunft gestellt und durch sie hindurch gegangen war. Ähnlich wie der Tod in der Geschichte um Jokichi/Teruo zweimal auf einen anderen Menschen übertragen wird und zweimal unter dem Deckmantel des Todes ein Mensch seine Identität wechselt, konnte diese Geschichte nur in der Übertragung der Aufgabe auf einen anderen Menschen erzählt werden, der aber selbst dadurch ein anderer werden musste.⁵³

Die letzten Worte des Romans richtet der Erzähler an die Tochter des Mannes, um dessentwillen sich Michiyo von Japan nach Brasilien begeben hatte und dessen Geschichte sie für seine Nachkommen in Brasilien erzählen und aufschreiben lassen musste: “Leia isto” (Carvalho 2007: 164) –

52 “Auf einmal begriff ich, dass Teruos Frau womöglich alles schon immer gewusst, aber geschwiegen hatte, [...] paradoxerweise, damit die Geschichte weitergegeben werden konnte, denn nur andere können die Geschichten erzählen. Und ich begriff, warum Michiyo jemanden gebraucht hatte, der sie auf Portugiesisch aufschrieb. [...] Eine Geschichte über Parias wie mich und die meinen, Menschen, die dort, wo sie sich befinden, wo immer das sein mag, nicht dazugehören können und von einem anderen Ort träumen, den es nur in der Vorstellung geben kann, in deren Namen sie mir eine Geschichte erzählt hat, die den, der sie hört, unablässig fragt, wie es möglich ist, jemand anders als man selbst zu sein” (Carvalho 2009b: 203–204).

53 In ihrer Lektüre von *O sol se põe em São Paulo* durch die Bedeutung der wechselnden Eigennamen sieht auch Sandra Sousa hier den Schlüssel für Carvalhos Auseinandersetzung mit der brasilianischen Identität: “Carvalho evoca, através da ambiguidade, uma identidade nacional dentro e fora do espaço geográfico do país, uma identidade feita do cruzamento de fronteiras, culturas, etnias, gêneros, religiões; uma identidade feita de diversidades, deslocamentos e crises subjetivas; [...] uma identidade com muitos nomes, num nome apenas: Brasil.” (Sousa 2010: 198) [“Carvalho evoziert durch die Zweideutigkeit eine nationale Identität innerhalb und außerhalb der geografischen Grenzen Brasiliens, eine Identität aus der Querung von Grenzen, Kulturen, Ethnien, Gender, Religionen; eine Identität aus der Diversität, aus der Bewegung und aus subjektiven Krisen; [...] eine Identität mit vielen Namen, die sich in einem einzigen Namen findet: Brasilien”].

“Lesen Sie” (Carvalho 2009b: 205). Diese Aufforderung richtet sich nicht nur an die Tochter, nun lesend Teil der leidvollen Geschichte ihrer Familie und Kulturen zu werden; sie ist gleichzeitig die Aufforderung an die Leser, dieselbe Position einzunehmen und sich als Teil dieser Geschichte zu erkennen.

Literaturverzeichnis

- CARVALHO, Bernardo (2006): *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2007): *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2009a): *Mongólia*. Übs. Karin von Schweder-Schreiner. München: btb.
- (2009b): *In São Paulo geht die Sonne unter*. Übs. Karin von Schweder-Schreiner. München: Luchterhand.
- CHIARELLI, Stefania (2007): “As coisas fora do lugar: modos de ver em Bernardo Carvalho”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 30, 71–78.
- COSTA, João Pedro Corrêa (2007): *De decasséguí a emigrante*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão.
- CURY, Maria Zilda Ferreira (2007): “Novas geografias narrativas”. In: *Letras de hoje* 42, 4, 7–17.
- FERREIRA, Nuno Miguel Félix (2009): *Testemunho e historiografia em Nove Noites e Mongólia: Conflitos morais na representação discursiva do passado* (Dissertação de Mestrado). Lissabon: Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras, Centro de Estudos Comparatistas.
- LESSER, Jeffrey (2003): “Japanese, Brazilians, Nikkei: A Short History of Identity Building and Homemaking”. In: Ders. (Hg.): *Searching for Home Abroad. Japanese Brazilians and Transnationalism*. Durham: Duke University Press, 5–20.
- LINGER, Daniel T. (2003): “Do Japanese Brazilians Exist?”. In: Lesser, Jeffrey (Hg.): *Searching for Home Abroad. Japanese Brazilians and Transnationalism*. Durham: Duke University Press, 201–214.
- LU, Xun (1994): “Die wahre Geschichte des Herrn Jedermann”. In: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 1: *Applaus. Erzählungen*. Hg. u. übs. Wolfgang Kubin. Zürich: Unionsverlag, 104–164.
- MOREJÓN ARNAIZ, Idalia (2008): “Nuevo exotismo: escritores latinoamericanos en tránsito”. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: Universidade de São Paulo/ABRALIC. >http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/IDALIA_MOREJON.pdf< (08.10.2012).
- NÚÑEZ, Carlinda Fragale Pate (2009): “*Mongólia* de Bernardo Carvalho. Romance de espaço e imagologia”. In: *Cadernos do CNLF* 14 (Sonderheft XII Congresso Nacional de Linguística e Filologia), 133–142.

- OLIVIERI-GODET, Rita (2007): “Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 29, 233–252.
- PIGLIA, Ricardo (2001): “Una propuesta para el nuevo milenio”. In: *Margens/Márgenes: Caderno de Cultura* 2, 1–10.
- RESENDE, Beatriz (2007): “Entrevista com Bernardo Carvalho”. In: *Revista Z Cultural* VII, 2. ><http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/entrevista-com-bernardo-carvalho/>< (27.11.2012).
- SAID, Edward (1994): *Orientalism*. New York: Vintage Books [Erstveröff. 1978].
- SOUSA, Sandra (2010): “‘Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens’: A questão identitária do nome e a experiência nipo-brasileira em *O sol se põe em São Paulo* de Bernardo Carvalho”. In: *Revista Iberoamericana* 230, 187–199.
- TANIZAKI, Jun’ichirō (1984): *Der Schlüssel*. Übs. Sachiko Yatsushiro. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- (1991): *Tagebuch eines alten Narren*. Übs. Oscar Benl. Berlin: Volk und Welt.
- (2010a): *Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik*. Übs. Eduard Klopfenstein. Zürich: Manesse.
- (2010b): *The Makioka Sisters*. Übs. Edward G. Seidensticker. London: Vintage Digital.
- TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato (2006): “Mongólia e a paisagem transparente”. In: *Revista Língua e Literatura* 12, 85–92.
- TORAL-NIEHOFF, Isabel (2002): “Der Nomade”. In: Horn, Eva/Kaufmann, Stefan/Bröckling, Ulrich (Hg.): *Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*. Berlin: Kadmos, 80–97.
- TSUDA, Takeyuki (Gaku) (2003): “Homelandless Abroad: Transnational Liminality, Social Alienation, and Personal Malaise”. In: Lesser, Jeffrey (Hg.): *Searching for Home Abroad. Japanese Brazilians and Transnationalism*. Durham: Duke University Press, 121–162.

Räume der Fremdheit in *Rakushisha* von Adriana Lisboa

Suzana Vasconcelos de Melo

Bernhard Waldenfels hebt in seiner *Topographie des Fremden* den ‘Ort’ als denjenigen Aspekt hervor, der Fremdheit konstituiert und stellt damit den Raum und das Räumliche in den Mittelpunkt der Diskussion über das Phänomen Fremdheit:

Unter den genannten drei Aspekten [des Ortes, des Besitzes und der Art] gibt der Ortsaspekt den Ton an. Das leibliche Hier, an dem ich meinen Ort habe, läßt sich zwar nicht denken ohne die Okkupation als Inbesitznahme und ohne die Ausübung einer Eigenart, doch genießt es einen gewissen Vorrang. (Waldenfels 1997: 20)

Das klingt in verschiedener Hinsicht wie ein Widerspruch in sich: zum einen, weil sich das Phänomen des Fremden genau dadurch auszeichnet, dass es einen ‘Nicht-Ort’ okkupiert bzw. dass das Fremde nicht etwas ist, das sich Anderswo befindet, sondern “es [...] das Anderswo [*is*]” (Waldenfels 1997: 26, kursiv im Original), zum anderen, weil das Fremde ‘als solches’ nicht über viel ‘Raum’ im wissenschaftlichen Diskurs verfügt, insbesondere nicht in der “szientifischen Wissenschaft” (Münkler/Ladwig 1997: 12) und auch nicht in der klassischen Philosophie (Waldenfels 1997: 16) – denn Fremdheit ist als einzigartige Erfahrung objektiv nicht fassbar.¹ In der globalisierten Welt, so auch Schöffter (1991: 11–13), habe der Raum an Bedeutung für die Erfahrung mit dem Fremden verloren. Und auch Eder behauptet, der Verlust der räumlichen Erfahrung, der durch die Entwicklung des

1 ‘Fremde’ wird oft als Teil einer binären Struktur verstanden und daher als ‘Andersheit’ verkannt. Waldenfels fragt sich, ob es eine Art Logos gebe, der die Erfahrung mit dem Fremden zu Wort kommen lassen könne und stellt dabei nicht nur die Wissenschaften vom Fremden wie etwa die Ethnologie in Frage, sondern auch die Philosophie: “Das Paradox jeder Xenologie liegt darin, daß sie nicht nur jede Rede *über das Fremde*, sondern auch jede Erfahrung *des Fremden* auf ein Fremdes zurückverweist, auf das sie antwortet, ohne es je einzuholen. Holt die Erfahrung das Fremde ein, so ist das Fremde nicht mehr, was es zu sein beansprucht” (Waldenfels 1997: 109, kursiv im Original). Dies hat aber auch nicht zu bedeuten, dass Fremdheit für ihn unerforscht bleiben sollte, weil die Auseinandersetzung mit dem Fremden unausweichlich zur Einverleibung führt (Waldenfels 1997: 108).

Tourismus verursacht werde, beeinträchtige die Auseinandersetzung mit dem Fremden, so dass Eder von einer "Entfremdung der Fremde" spricht:

Hat der Reisende sein Ziel endlich erreicht, ist er noch lange nicht in der Fremde. Die moderne Reiseindustrie, die in ihrem Umfang nur noch von der Auto- und Energieindustrie übertroffen wird, hat in kürzester Zeit in aller Welt die touristisch ergiebigen oder als relevant erklärten Gebiete normiert und standardisiert. (Eder 1991: 161)

Es sei darauf hingewiesen, dass der Raum, der Fremdheit bestimmt, nicht als ein physisch-materieller und konkret fassbarer Raum zu verstehen ist. Letztlich manifestiert sich Fremdheit unabhängig von der Bewegung im Raum, was aber nicht bedeutet, dass die Örtlichkeit des Fremden nur einen übertragenen Sinn hat, wie Waldenfels in der Schlussfolgerung seiner *Topographie des Fremden* klarstellt. Er weist auf die "symbolische und metaphorische Kraft" hin, die "räumliche Alltagsphänomene" entwickeln: "Es könnte nämlich sein, daß Türöffnung, Türschwelle, Zimmer und Grenzzäune in ihrer leibhaftigen Form von vornherein *mehr sind als bloße* Türen, Schwellen, Zimmer und Zäune [...]" (Waldenfels 1997: 206, kursiv im Original). Der Aspekt des 'Ortes' und des Raums ist für die Bestimmung des Fremden insbesondere deswegen so relevant, weil Fremdheit vor allem als 'leibliche Fremdheit' zu verstehen ist – und dies nicht nur, weil der Einzelne mit seinem Körper nicht gleichzeitig den Platz eines Anderen einnehmen kann (Waldenfels 1999b: 64), sondern auch, weil diese Fremdheit als Nicht-Begreifliches ebenso im eigenen Leib steckt: "Der Denker hat stets einen Doppelgänger, der Geher stets einen Doppeldenker an seiner Seite, und beide sind aneinander gekettet in der Unmöglichkeit ihrer Vereinigung" (Waldenfels 1999a: 27). Typische Orte radikaler Formen von Fremdheit sind Grenzerfahrungen bzw. liminale Phänomene, wie z. B. Tod, Schlaf, Rausch, Gewalt und Wahnsinn. Aus all diesen Gründen sollte man sich den Raum des komplexen Phänomens der Fremdheit als einen Bereich des 'Dazwischen' vorstellen, zu dem ein Zugang immer nur provisorisch und indirekt erlangt werden kann. Jentsch vergleicht daher die Darstellung des Fremden mit der Metapher:

Der (das) Fremde ereignet sich *zwischen* hier und dort, Fremdheit passiert in einem passageren Dazwischen, im unmöglichen Zusammentreffen disjunkter Räume. Dieses ambivalente Da/zwischen aber ist weder *begrifflich* darstellbar noch letztlich empirisch erfahrbar. Andersherum formuliert wird die Unbegrifflichkeit solch radikaler Fremdheit erst durch die Übersetzung in eine spatiale Bildlogik der Zwischen-Räume und eine fiktionale (Bild-)Sprache räumlich ausdrückbar, metaphorisch greifbar. (Jentsch 2006: 41–42, kursiv im Original)

Die Schwierigkeit, diese Grenzerfahrung literarisch darzustellen sei anhand eines Klassikers der brasilianischen Literatur, dem Roman *Angústia* (1936) von Graciliano Ramos, kurz angesprochen. Der Erzähler braucht nahezu zweihundert Seiten, bis er dem Leser endlich gestattet, die Ermordung von Julião Tavares durch Luís da Silva mitzuerleben, doch er beschreibt diese Szenen dann nur in einigen wenigen Zeilen. Die Literatur der 1930er Jahre ist zwar mit den Darstellungsformen struktureller Gewalt wohl vertraut, doch stellt die konkret erlittene ebenso wie die konkret ausgeübte Gewalt noch eine große Herausforderung dar. Die Schriftsteller befanden sich noch auf der Suche nach geeigneten erzählerischen Strategien und haben deswegen versucht, einerseits den Anteil an Fremdheit bei bestimmten Phänomenen sprachlich zu 'beherrschen' und andererseits die Unmöglichkeit der Darstellung zu inszenieren – wie man es z. B. anhand des langen Vorlaufs vor der Mordszene im Roman von Ramos beobachten kann. Diese ästhetische Herausforderung wurde letztlich von der nachfolgenden Literatur durch das Experimentieren mit neuen Ausdrucksmitteln bewältigt, aber man fragt sich nun, wie der Raum für die Inszenierung des Fremden in der heutigen Literatur aussieht.

Adriana Lisboa zeigt in ihrem Roman *Rakushisha* (2007), dass man die Fremdheit zwar 'draußen' suchen kann, dass diese aber letztlich doch im eigenen Selbst verwurzelt ist. Obgleich der Roman sowohl von der Reise in ein fremdes Land als auch von der Auseinandersetzung der brasilianischen Protagonisten Celina und Haruki mit dem Tagebuch des japanischen Dichters Bashō handelt, ist es genau dieser Kontakt mit dem fernen Fremden, der zur Begegnung der beiden Figuren mit der eigenen Fremdheit führt. In *Rakushisha* werden verschiedene Formen von Fremdheit dargestellt: eine zwischenmenschliche Fremdheit, die Fremdheit der Gegenstände, körperliche und leibliche Fremdheit, Welt- und Selbstfremdheit, kulturelle Fremdheit auf der erzählerischen Ebene, sowie das Phänomen der Entfremdung. Mein Beitrag beschränkt sich im Folgenden auf eine exemplarische Analyse der Erfahrung der beiden Protagonisten Haruki und Celina im Territorium des Fremden (hier das Land Japan) und der Rückwirkung dieser Erfahrung auf ihre persönliche Innenwelt.

Haruki und Celina treffen sich durch Zufall in der U-Bahn in Rio de Janeiro. Celina ist neugierig, als sie sieht, dass Haruki in einem Buch auf Japanisch blättert, und sie spricht ihn an. Haruki lädt sie kurzerhand ein, mit ihm nach Japan zu fliegen. Die zwei einander Unbekannten reisen dann

für einen Monat zusammen nach Japan, wo sie zwar auch einige Male das Bett teilen, sich jedoch weder körperlich noch emotional näher kommen.

Die Darstellung der Selbstfremdheit ist gewiss kein neues Thema in der brasilianischen Literatur.² Doch Lisboa's *Rakushisha* bietet mehr als eine reine Inszenierung existenzieller Fremdheit im existenzialistischen Stil an. Die Erzählung reflektiert vielmehr auch das soziale Moment, indem sich die Angehörigen der bislang stereotypisierten 'fremden Völker' in 'Ausländer' bzw. ihrerseits in reisende Entdecker verwandelt; und sie lädt die Leser zur Reflexion über die Problematik von Identitätskonstruktionen ein. In diesem Fall geht es um die Generation der Nachkommen japanischer Einwanderer und ihrer Position im kulturellen Diskursraum Brasiliens. Letztlich erstaunt in diesem Roman nicht nur die Darstellung der Offenheit und Toleranz bei der Brasilianerin Celina in Hinblick auf die völlig fremde Kultur im Ausland, sondern auch die Tatsache, dass es umgekehrt Haruki als Sohn japanischer Immigranten so leicht fällt, sich selbst als 'genuinen Einheimischen' in Brasilien zu identifizieren.

Die befreiende Fremdheit: Celina

In ihren Schriften über die Fremdheit macht Julia Kristeva auf die Freiheit des Fremden aufmerksam, die sie als "einsame Freiheit" schildert: "Frei von Bindungen zu den Seinen, fühlt sich der Fremde 'vollkommen frei'. In ihrer Absolutheit trägt diese Freiheit freilich den Namen Einsamkeit" (Kristeva 1990: 21). Schon der plastische Ausdruck "einsame Freiheit" – Titel eines Fragments in Kristevas Buch – löst widersprüchliche Gefühle aus, denn eine Freiheit, die einsam ist, hebt sowohl die Euphorie hervor, die durch den Zustand völliger Autarkie des Individuums ausgelöst wird, als auch den Verdruss, der durch seine damit einhergehende Bedeutungslosigkeit verursacht wird. Nach Kristeva kann die Freiheit des Fremden letztlich aber nur schmerzhaft sein: "So wie der Zustand der Schwerelosigkeit bei den Astronauten, zerstört die einsame Freiheit – ohne andere – die Muskeln, die Knochen und das Blut. Frei verfügbar, von allem befreit, hat der Fremde nichts und ist nichts" (Kristeva 1990: 21–22). Ich

2 Ein klassisches Beispiel ist das Werk von Clarice Lispector (1920–1977), das sich nicht nur unerschwellig mit verschiedenen Formen von Fremdheit befasst. Ihre wohl bedeutendsten Romane wie *A hora da estrela* und *A paixão segundo G. H.* sind gute Beispiele hierfür.

beziehe mich auf diesen Ansatz der Alteritätstheoretikerin Kristeva, um einen bedeutsamen Punkt der Fremdheitsinszenierung in *Rakushisha* zu erörtern: Die positive Erfahrung des Fremden bei Celina wird nämlich gerade durch das Erleben von Freiheit auf fremdem Boden ausgelöst, die es der Protagonistin ermöglicht, nicht nur ihre persönliche Trauer zu verarbeiten (worauf ich im Folgenden zurückkommen werde), sondern sich auch ihrer eigenen Fremdheit bewusst zu werden – was aber nicht ohne Leiden geschieht. Gegen Ende der Erzählung wird sich Celina dessen bewusst und das Leiden schlägt nun um in Genuss:

Gosto da familiaridade da estranheza, de que de repente me dou conta. Gosto de me sentir assim alheada, alguém que não pertence, que não entende, que não fala. De ocupar um lugar que parece não existir. Como se eu não fosse de carne e osso, mas só uma impressão, mas só um sonho, como se eu fosse feita de flores e papéis e um tsuru de origami e o eco do salto de uma rã dentro de um velho poço ou o eco dos saltos de uma mulher na calçada e as evocações de Sei Shonagōn e de Bashō, séculos depois. (Lisboa 2007: 89)³

Jetzt vermag sie die Fremdheit, die sich ihr im Alltag wie eine neue unerforschte Welt darbietet, in allen Dimensionen zu genießen. Celina ist der unbekannten Kultur gegenüber völlig offen, es ist, als versuche sie, das Fremde durch die Lupe des Fremden selbst zu sehen. Ihre Gastwohnung beschreibt sie in ihrem Tagebuch als handle es sich um ein Palimpsest, in dem sie fremde, verborgene Spuren entziffere. So interpretiert sie die Hinterlassenschaften der vorherigen Bewohner (altes Geschirr zum Beispiel oder Haushaltgeräte, Waschmittel und sogar Nahrungsmittel) als freundliche Gesten. Mit der sie umgebenden räumlichen Fremdheit und der Unmöglichkeit ihrer Entzifferung geht sie spielerisch um. Fahrten durch die Straßen der japanischen Städte werden zu einem Abenteuer, bei dem sie kein Wort erkennt oder versteht: “Decorei o nome do meu ponto de ônibus, porque tudo para mim é, e vai continuar sendo, tão labirínti-

3 “Mir gefällt die Vertrautheit der Fremdheit, der ich mir plötzlich bewusst werde. Mir gefällt es, mich auf diese Weise entfremdet zu fühlen, als jemand, der nicht dazugehört, der nicht versteht, der nicht spricht. Einen Platz einzunehmen, der scheinbar nicht existiert. Als ob ich nicht aus Fleisch und Blut wäre, sondern nur ein Schein, ein Traum, als ob ich aus Blumen und Papier gemacht wäre, ein gefalteter Origami-Tsuru, der Widerhall eines springenden Frosches in einem alten Brunnen oder das Echo der Absätze einer Frau auf dem Gehsteig, die Jahrhunderte später verwirklichte poetische Imagination einer Sei Shonagōn und eines Bashō.” Alle Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Georg Wink.

co: chama-se Katsurazaka gakko cho mae” (Lisboa 2007: 11),⁴ so erzählt Celina. Doch sie empfindet diese Abenteuer niemals als bedrohlich, denn es ist das Lächeln der Bewohner Kyotos, von dem sie sich leiten lässt. Letztlich bleibt von dem ambivalenten Gefühl der ‘Furcht und Faszination’, das bei der Begegnung mit dem Fremden gewöhnlich ausgelöst wird, nur die Faszination übrig. Celina selbst führt den Leser wie eine ‘Fremdenführerin’ durch die Straßen Kyotos: “Não havia o que temer em Kyoto. Era uma casa segura. Não havia o que temer em Kyoto, aquela afável solidão acompanhada”, denkt sie (Lisboa 2007: 38).⁵ Bisweilen steigt sie sogar an einer anderen als der üblichen Haltestelle aus, etwa vor einem Supermarkt, in dem sie dann lange bleibt; und obwohl sie von den Etiketten der Produkte nichts versteht, genießt sie diese Erfahrung: “Comprar detergente me custou muito tempo, e uma coleção de gestos para tentar explicar à funcionária. Parecia que estava brincando de mímica!” (Lisboa 2007: 12).⁶ Statt ein bekanntes Produkt auszuwählen, wählt sie lieber eine unbekannte japanische Süßigkeit nach Aroma, Farbe und Form aus:

Gosto de comprar um doce diferente a cada vez e correr o risco, mas sou quase sempre bem-sucedida. Às vezes escolho pela cor, às vezes pelo formato. Gosto de passar diante da prateleira dos chocolates suíços ou da seção de doces franceses finos e perceber que a pequena esfera leitosa e delicada do doce japonês que escolhi hoje é, no momento, muito mais tentadora. (Lisboa 2007: 12)⁷

Ein Symbol der Selbstentdeckung im befremdlichen Anderen sind auch die Räucherstäbchen, die Celina aussucht und kauft, ohne zu wissen, was auf der Verpackung steht. Bei der Wahl lässt sie sich von ihren Sinnen leiten. Die Verkäuferin, die kein Englisch versteht, erklärt ihr mit Gesten, dass “Mukashi, mukashi” “vor einer langen Zeit” bedeute (Lisboa

4 “Ich lernte den Namen meiner Bushaltestelle auswendig, weil alles für mich noch vollkommen labyrinthisch ist und wohl auch so bleiben wird: Die Haltestelle heißt Katsurazaka gakko cho mae.”

5 “Man musste in Kyoto nichts fürchten. Es war ein sicherer Ort. Man musste in Kyoto nichts fürchten, in dieser freundlich begleiteten Einsamkeit.”

6 “Ein Spülmittel zu kaufen hat mich einige Zeit gekostet und eine Reihe von Gesten, um es der Verkäuferin zu erklären. Es sah aus, als ob ich Pantomime spielen würde!”

7 “Ich kaufe immer wieder gern eine andere Süßigkeit, auf gut Glück, aber fast immer mit Erfolg. Manchmal wähle ich anhand der Farbe, manchmal anhand des Formats. Mir gefällt es, an den Regalen mit Schweizer Schokolade oder französischen Süßspeisen vorbeizugehen und festzustellen, dass mich diese japanische Süßigkeit, dieses zerbrechliche milchige Kügelchen, das ich mir heute ausgesucht habe, derzeit viel mehr in Versuchung führt.”

2007: 41). Und Celina wiederum berichtet, das Aroma der Stäbchen sei von einem Buch inspiriert. Dies ist eine subtile Allegorie ihrer eigenen Lebenssituation: Seit sechs Jahren wird Celina von der Erinnerung an ein traumatisches Erlebnis verfolgt, und sie findet mit ihrem Schmerz und bei der Flucht vor den Erinnerungen Zuflucht in der in Bashōs Tagebuch niedergeschriebenen Trauer. Alice, Celinas siebenjährige Tochter, war durch einen Autounfall ums Leben gekommen – ein Ereignis, das kurz vor dem Ende des Romans in erlebter Rede nur fragmentarisch erzählt wird:

Era uma ironia, alguma piada daquele falso deus do Apocalipse, ela estar saindo do Departamento Nacional de Trânsito? O carro: perda total. Marco: duas costelas quebradas e uma fratura exposta no pé. E Alice. Alice uma fratura exposta dentro do coração, da memória, dentro do abraço que não se fechava mais nem mesmo em sobras, nem mesmo em fantasmas. (Lisboa 2007: 124)⁸

Der Rauch des Räucherstäbchens fungiert an dieser Stelle im Sinne eines ‚rite de passage‘: “O insenso era verde e a fumaça começou a se espalhar muito devagar pela sala. Pensei no seu trajeto em meu corpo. Das narinas aos pulmões. Pensei se o meu sangue tragaría aquela fumaça de incenso e levaria até as células” (Lisboa 2007: 41).⁹

Schon längst hat Celina kein Zuhause mehr, ihre einzigen Bindungen sind ihre Erinnerungen an ihren vormaligen Ehemann Marco und an Alice, ihre verstorbene Tochter. Nicht einmal ihr Körper bzw. ihr abendländisches Aussehen hindern sie an ihrem sehnlichen Wunsch, unsichtbar zu werden. Denn die Fremdheit, die sie von Zuhause mit sich trägt, ist die Fremdheit jener Trauernden, die ihren Schmerz nicht zeigen können und sich deswegen von der Außenwelt absondern. In ihren Tagebuchausführungen über ihr eigenes Leiden findet sich daher auch ein starkes Ressentiment gegenüber einer Welt, die das Leiden negiert: “A dor. Verdade indesejável num mundo de analgésicos. Nunca a dor. Jamais senti-la quieta e quente no meio do corpo, jamais deixar que estremeça nas mãos ou

8 “War es nicht eine Ironie, ein schlechter Scherz dieses falschen Gottes der Apokalypse, dass sie gerade die KFZ-Zulassungsstelle verlassen hatte? Das Auto Totalschaden. Marco mit zwei Rippenfrakturen und einem offenen Bruch am Fuß. Und Alice. Alice ein offener Bruch im Herzen, in der Erinnerung, in der nie wieder gegebenen Umarmung, nicht mal als Überbleibsel, nicht mal als Erscheinung.”

9 “Das Räucherstäbchen war grün und der Rauch begann sich ganz langsam im Zimmer auszubreiten. Ich stellte mir vor, wie er durch meinen Körper zog. Von den Nasenlöchern zu den Lungen. Ich überlegte, ob mein Blut diesen Rauch aufnehmen und zu den Körperzellen bringen würde.”

sue frio na testa, jamais permitir que a dor doa” (Lisboa 2007: 85).¹⁰ Und weiter: “Isso, talvez, era o que mais atrapalhava a relação com o mundo: o preconceito generalizado contra a dor” (Lisboa 2007: 86).¹¹

So ist es nicht verwunderlich, dass das erste und einzige Lebewesen, mit dem Celina sich in Japan zu identifizieren vermag, ein Hund¹² ist, der in einem gelben Regenmantel steckt: Ein Labrador, “um ocidental” [ein Westler], “um amigo” [ein Freund], mit dem sie flüchtige Blicke austauscht. Denn ein Hund stört die eigene Unsichtbarkeit nicht, nach der sie sich sehnt: “Pode-se dizer que viem escondida dentro da bagagem de outra pessoa. É como se eu tivesse entrado clandestina, apesar do visto no meu passaporte. De fininho para que não me vissem as coisas invisíveis que eu trazia na mala. Que ninguém me veja ainda, que ninguém suspeite” (Lisboa 2007: 9).¹³

Celinas Mangel an echter Identifizierung mit dem Anderen liegt hier aber nicht in der Verantwortung der Anderen, wie man es einem normalerweise häufig erhobenen Vorwurf seitens des Fremden zufolge vielleicht hätte erwarten können. So beobachtet sie japanische Gewohnheiten im Straßenalltag, und es beschäftigt sie z. B. der Gedanke, dass Japaner (und Japanerinnen sogar mit hochhackigen Schuhen) selbst bei strömendem Regen mit dem Fahrrad unterwegs sind. Diese andere Normalität, aus der sie ausgeschlossen ist, empfindet sie allerdings nicht

10 “Der Schmerz. Die unerwünschte Wahrheit in einer Welt aus Schmerzmitteln. Niemals der Schmerz. Nie ihn still und heiß tief im Körper fühlen, nie zulassen, dass die Hände schauern oder kalter Schweiß auf die Stirn tritt, nie erlauben, dass der Schmerz schmerzt.”

11 “Vielleicht war es das, was die Beziehung zur Welt am meisten störte: das allgemeine Vorurteil gegenüber dem Schmerz.”

12 An dieser Stelle sei auf die Intertextualität zwischen dem Roman Adriana Lisboas und den Schriften Clarice Lispectors hingewiesen. Diese Parallelen sind auch in anderen Passagen von Lisboas Buch zu finden. Obwohl es nicht Ziel dieses Beitrages ist, diese Parallelen herauszuarbeiten, möchte ich hier Lispectors Kurzgeschichte “Tentação” [Die Versuchung] aus dem Jahre 1964 nennen, in der die Begegnung zwischen einem rothaarigen Mädchen, die sich als einzige Rothaarige in ihrer Umgebung ausgesondert fühlt, und einem Hund mit ebenfalls rotem Fell beschrieben wird. In der Kurzgeschichte erleben Hund und Mädchen eine Art Epiphanie, durch die ihre Seelenverwandtschaft im Sinne einer ‘felicidade clandestina’ (eines ‘geheimen Glücks’), wie auch der Titel eines Werks von Lispector lautet, dargestellt wird.

13 “Man könnte sagen, dass ich versteckt im Gepäck einer anderen Person kam. Als ob ich heimlich eingereist sei, trotz des Visums in meinem Pass. Verstohlen, damit niemand mich sehe und die unsichtbaren Dinge, die ich im Koffer trug. Dass mich auch jetzt niemand sehe, dass niemand Verdacht schöpfe.”

als negativ und es verursacht ihr kein kulturelles Unbehagen, obwohl sie sich selbst in keiner Weise damit identifiziert, sondern sich vielmehr als Fremdkörper begreift:

Na primeira tarde em que choveu depois que cheguei, as bicicletas me deixaram preocupada. Tantas pessoas de bicicleta. E fiquei preocupada com as mulheres de saltos altos e não raro pedalando bicicletas. Mas tudo se ajustou numa confluência harmônica que só excluía a mim. (Lisboa 2007: 31)¹⁴

Carros, pessoas e bicicletas, guarda-chuvas e saltos altos se entendiam. Estranha, apenas eu. Na raiz da incompreensão. (Lisboa 2007: 31)¹⁵

Im Gegenteil, sie genießt dieses Ausgeschlossen-Sein mit dem Gefühl, dass die Anderen ihrer Normalität verhaftet und fixiert sind, während allein sie, der Fremdling, wirklich lebendig ist. Dieses Lebendig-Sein, das mit dem symbolischen Tod des Anderen einhergeht, ist nach Kristeva eine Eigenschaft des Fremdseins: „In den Augen des Fremden haben die, die es nicht sind, kein Leben: sie existieren gerade nur, prachtvoll oder kümmerlich, aber außerhalb des Rennens und daher beinahe schon in Leblosigkeit erstarrt“ (Kristeva 1990: 17). Dadurch dass Celina die Kultur des Anderen zu verkörpern versucht, vermag sie sich durch den Blick der Anderen selbst als Fremde zu bestimmen. So schildern ihre Tagebucheinträge und Reflexionen immer wieder den auf sich selbst bezogenen Blick. Doch als bloße Touristin bleibt sie für die Anderen unsichtbar.

Von Celinas Vergangenheit weiß der Leser nur, dass sie vor ihrer Reise Kunsthandwerkerin war und Taschen nähte. Zwischen Alices Tod, der sechs Jahre zurückliegt, und ihrer Begegnung mit Haruki besteht ein Abgrund, der sich im Schweigen des Erzählers niederschlägt und von ihm hervorgebracht wird. In indirekter Rede behauptet sie in ihrem imaginären Dialog mit dem gelb bemäntelten Hund, dass sie gerade erst das Laufen wieder lerne: „Estive reaprendendo a andar. Estou reaprendendo a andar“, und im Bewusstsein ihrer durch die ‘conditio’ des Fremdseins existierenden Freiheit fährt sie fort: „Depois da tempestade, da era glacial,

14 „Am ersten Regennachmittag nach meiner Ankunft machten mir die Fahrräder Sorgen. So viele Leute auf Fahrrädern. Ich machte mir Sorgen um die Frauen mit ihren hohen Absätzen, die nicht selten auch in die Pedale traten. Aber alles fügte sich in einem harmonischen Zusammenfluss, aus dem nur ich ausgeschlossen blieb.“

15 „Autos, Passanten und Fahrräder, Regenschirme und Stöckelschuhe, alle verstanden sich. Fremd war nur ich. An der Wurzel des Unverständnisses.“

da grande seca, a gente pode usar a imagem que quiser, ninguém vai se importar muito, afinal quem somos nós se não menos do que anônimos aqui” (Lisboa 2007: 9).¹⁶

Als emblematisch für die Symbolik der Trauerverarbeitung gilt die Regenzeit. Während Celinas Aufenthalt in Kyoto regnet es schließlich intensiv, nachdem sich die Regenzeit zunächst verzögert hatte und Celina darauf warten musste: “Kyoto continuava não cumprindo as chuvas prometidas. O que tinha acontecido com a estação de chuvas tsuyu, naquele ano?” (Lisboa 2007: 92).¹⁷ Der Regen steht in diesem Zusammenhang sowohl für die zerstörerische als auch für die reinigende Kraft des Wassers. Auch in einer Passage in Bashōs Tagebuch wird geschildert, wie ein starker Regen die Kaki-Früchte vom dem Baum vor Bashōs Hütte herabreißt. Die reinigende Kraft des Wassers spiegelt sich darin, dass auch Celina, während sie in Bashōs Tagebuch die allegorische Geschichte liest, ihre eigenen Tränen darüber vergießt, wie sehr der Dichter unter dem Verlust seiner Geliebten gelitten hat.

Während ihrer Japanreise erlaubt sich Celina eine aktive Auseinandersetzung mit dem Verdrängten; sie erlaubt sich, den Schmerz erneut, wenngleich aus einer gewissen Distanz heraus, zu erspüren und das Erlebte in ihrem Bewusstsein neu einzuordnen. Die Erinnerung an ihre verstorbene Tochter Alice scheint im Text zum ersten Mal in der Figur des Hundes in gelber Regenjacke auf, ohne dass sich Celina darüber bewusst Rechenschaft ablegt. Erst später erfährt der Leser, dass die Farbe Gelb für sie eine bestimmte Bedeutung besitzt, denn es handelt sich um die Farbe des für zwei Sommer getragenen Badeanzuges ihrer Tochter: “[O] maiô amarelo que durou dois verões e como ela ficou profundamente triste quando passou a não caber mais nele” (Lisboa 2007: 100).¹⁸ Allmählich wird nicht nur Alice, sondern auch Marco näher an Celina gerückt. Die Erinnerung an Alltagssituationen mit ihrer Tochter wechselt sich ab mit der Erinnerung an ihre Intimität mit Marco.

16 “Ich lernte neu zu gehen. Ich lerne neu zu gehen”. “Nach dem Sturm, nach der Eiszeit und der großen Dürre, man kann jedes beliebige Bild nehmen, niemand wird dem Bedeutung beimessen, denn wer sind wir schon hier, wenn nicht einmal Unbekannte.”

17 “Kyoto blieb weiterhin die versprochenen Regenfälle schuldig. Was ist bloß dieses Jahr mit der Regenzeit, mit der Tsuyu los?”

18 “[D]er gelbe Badeanzug, den sie zwei Sommer lang trug; und wie wurde sie zutiefst traurig, als er ihr nicht mehr passte”.

Doch wieso fühlt sich Celina letztlich in der Fremde und im Fremden wohl? Es gibt dafür zwei Gründe: Zum einen empfand sich Celina bereits als fremd und fühlt sich aus diesem Grunde im Fremden zuhause, und man könnte mit Kristeva weiterdenken: “[...] in seiner Heimat wäre er [der Fremde] vielleicht ein Außenseiter, ein Kranker, ein Gesetzloser... geworden” (Kristeva 1991: 18). Zum anderen ist Celina in Japan keine Fremde im eigentlichen Sinne, denn ihr Aufenthalt dauert nicht lange genug, als dass sie sich für die Japaner aus der Touristin in eine Fremde hätte verwandeln können. Georg Simmel hat zum ersten Mal in der Soziologie diese fundamentale Eigenschaft des Fremden in Betracht gezogen. Wenn er schreibt, dass der Fremde nur derjenige sein könne, der komme und bleibe, nicht aber derjenige, der heute kommt und morgen geht (Simmel 1992: 764), legt er nahe, dass der Ort des Fremden nur in einem ‘Dazwischen’ bestehen könne. Die Entstehung von Fremdheit setzt die Entstehung von Berührungs- bzw. Kontaktflächen voraus, “[e]rst wenn Grenzen zu Kontaktflächen werden, wird Fremdheit zu bedeutsamer Erfahrung. So läßt sich festhalten, daß nur dann, wenn wir uns näher gekommen sind, die Fremdheit des anderen überhaupt erst in Erscheinung tritt” (Schäffter 1991: 12). Die Begeisterung Celinas für die fremden Anderen entspricht der Verblendung derer, die (für diese Anderen) noch nicht wirklich Fremde geworden sind. Es ist also die Fremdheit derer, die noch nicht angekommen sind, obgleich sie das andere Land mit eigenen Füßen schon betreten haben. So ist es kein Wunder, dass Celina ihre Fähigkeit zur Verwunderung hinterfragt: “Não sei se tenho a capacidade necessária de assombro” (Lisboa 2007: 11).¹⁹ Die von Celina positiv empfundene kulturelle Alterität bietet sich zwar kaum als Kontaktfläche für die Herausbildung echter Fremdheit an, aber das Ausgegrenzt-Sein ermöglicht die Enthüllung, Bewusstwerdung und den Umgang mit ihrer eigenen inneren Fremdheit.

Celina lebt somit auf der ‘Schwelle’, dem Ort der Fremdheit par excellence. Ihr existenzieller Raum ist nicht dort, wo ihre Füße gerade aufsetzen, auch wenn der Erzähler darauf zu bestehen scheint (“onde seus pés estivessem no momento, estaria sua alma”, Lisboa 2007: 20²⁰), sondern immer anderswo, weil ihre Füße auch in Bewegung sind: “Nosso único bem é a capacidade de locomoção. É o talento para viajar [...] como es-

19 “Ich weiß nicht ob ich die notwendigen Fähigkeiten habe mich zu wundern.”

20 “[W]o immer gerade deine Füße sind, wird auch deine Seele sein.”

creveu o poeta japonês Bashō num diário de viagens” (Lisboa 2007: 11),²¹ sagt der Erzähler. Im Text eignet sich die Reise-Metapher hervorragend zur Verdeutlichung, dass Celina weder an einem bestimmten Ort noch in einer bestimmten Zeit lebt, denn sie kennt im Grunde nur die Zeit der Vergangenheit:

Nada de amanhã é outro dia. E nada de o tempo passa, não havia mais um de agora em diante, não existia nenhum tipo de projeção para além do instante exato daquela batida do coração. O futuro não existia mais. O passado sim, embora fosse esfumado e móvel. Mas o futuro não. (Lisboa 2007: 20)²²

Die entfremdende Fremdheit: Haruki

Die Auseinandersetzung mit dem Fremden fängt für Haruki bereits bei dem Besuch des japanischen Generalkonsulats in Rio de Janeiro an, als er sein Visum beantragen möchte und ihn das Gefühl beschleicht, dass man ihm den Zugang erschweren werde. Der Grund dafür liegt darin, dass Haruki erst kurz vor Feierabend das Gebäude betritt: “Por pouco não impediram Haruki de subir ao décimo andar, onde ficava o Consulado Geral do Japão no Rio de Janeiro” (Lisboa 2007: 14),²³ so die Worte des Erzählers, die auf die tiefen Ängste Harukis hindeuten. Diese Situation verweist erneut auf das auch von Celina erlebte Gefühl von ‘clandestinidade’ [Illegalität] nach ihrer Landung in Japan: Die Vorschriften, die die Öffnungszeiten des Konsulats regeln, erscheinen als Symbol der Ausgrenzung, denn sie bekräftigen Harukis Gefühl, in der ‘clandestinidade’ seines Daseins nicht über genug Legitimität zu verfügen, um sich als Japaner oder Halbjapaner auszuweisen. Der Leser erfährt durch indirekte Rede, wie er sich in dieser Situation fühlt. Dies führt zu einer gewissen Distanzierung zwischen den Gefühlen und dem Bewusstsein der Figur, die ihr subjektives Empfinden nicht in Worte fassen kann, und sorgt für

21 “Unser einziger Vorteil ist die Fähigkeit zur Fortbewegung; ist die Begabung zum Reisen, [...] wie der japanische Dichter Bashō in seinem Reisetagebuch schrieb.”

22 “Nichts da mit ‘morgen ist ein neuer Tag’. Und nichts da mit ‘die Zeit vergeht’; es gab kein ‘von jetzt an’ mehr, keine Voraussicht jenseits des genauen Augenblicks jedes Herzschlags. Die Zukunft gab es nicht mehr. Die Vergangenheit schon, wenn auch etwas neblig und unruhig. Aber die Zukunft nicht.”

23 “Fast hätten sie Haruki nicht erlaubt in den zehnten Stock hinaufzufahren, wo sich in Rio de Janeiro das japanische Generalkonsulat befindet.”

ein Gefühl der Beklemmung beim Leser. Haruki ist in einer Familie von japanischen Migranten aufgewachsen, in der er eine schwache emotionale Bindung zu seinem Vater hatte. Voller Sehnsucht gibt Haruki zu, dass sich die Vertrautheit mit seinem Vater erst nach dessen Tod in Ansätzen hatte entwickeln können: “Você ia ficar feliz, velho, ele pensou, esquecendo que não chamava o pai, em vida, de você. Nem de velho, aliás. Talvez a morte permitisse um outro tipo de intimidade, algo da sem-cerimônia que ele havia (havia?) tentado conquistar em vão durante quarenta anos” (Lisboa 2007: 16).²⁴

Seine mandelförmigen Augen bewirken, dass der Konsulatsangestellte ihn auf Japanisch grüßt. Dem im Anzug gekleideten, gepflegten Angestellten muss Haruki offenbaren, dass er kein Japanisch spricht. Seine mangelnde Konformität zeigt sich sowohl in dem vom Erzähler betonten optischen Kontrast zwischen ihm und dem förmlich gekleideten Konsulatsmitarbeiter als auch in seiner Unpünktlichkeit. Kleidung und Haare sind durcheinander und seine Haut verschwitzt:

Ele apresentou a identidade, pegou o cartão para passar na catraca e entrou esbaforido no elevador, suas roupas brilhantes de suor. O funcionário que o atendeu usava um terno azul-marinho absolutamente impecável. Cumprimentou Haruki em japonês e Haruki se viu obrigado a dizer que não entendia a língua. (Lisboa 2007: 14)²⁵

Die Erniedrigung und die Scham, die diese Szene in ihm hervorruft, beruht nicht bloß darauf, dass Haruki die Sprache nicht beherrscht, sondern dass er sich deswegen wie ein uneheliches Kind vorkommt. Da er auf diese Weise von der Kultur seiner Vorfahren ausgeschlossen ist, fühlt er sich seines japanischen Namens und Körpers unwürdig: “Haruki se sentia

24 “Du würdest dich ja freuen, Alter, dachte er und vergaß dabei, dass er seinen Vater zu Lebzeiten nie geduzt hatte. Geschweige denn Alter genannt hatte. Vielleicht erlaubte der Tod eine neue Form der Vertraulichkeit, eine gewisse Zwanglosigkeit, die er über vierzig Jahre hinweg erfolglos zu erlangen versucht hatte (hatte er?).”

25 “Er zeigte seinen Ausweis vor, nahm die Chipkarte in Empfang, um durch die Sperre zu kommen, und betrat atemlos den Aufzug, seine Kleidung glänzte vor Schweiß. Der Angestellte, der ihn empfing, trug einen tadellosen marineblauen Anzug. Er begrüßte Haruki auf Japanisch und Haruki sah sich gezwungen zu erklären, dass er diese Sprache nicht verstehe.” Lisboas Werk, insbesondere der Roman *Sinfonia em branco*, weist eine häufig wiederkehrende Inszenierung von Körperlichkeit auf, die sich in der Darstellung von Narben, Make-up, Schweiß u. a. als Leitmotiv niederschlägt. In *Rakushisha* sind diese Elemente in verschiedenen Textpassagen anzutreffen, in denen die Haut als Kontaktfläche zwischen Innen und Außen eine wichtige Rolle in der Erzählung spielt.

um corpo estranho. Ele não devia estar suando. Ou que estivesse suando, mas pelo menos falasse um japonês rudimentar. Os traços do seu rosto, seu nome, tudo lhe impunha essa responsabilidade – que, no entanto, ele nunca havia acatado” (Lisboa 2007: 14).²⁶

Im Konsulat wird er jedoch genötigt, seine Maske abzulegen. Diese erlösende Geste bewirkt indes ambivalente Gefühle. Haruki wird mit einer Fremdheitserfahrung konfrontiert, die durch das Spannungsverhältnis zwischen Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit entsteht. Obwohl er in verschiedenen Textpassagen eingesteht, sich niemals für die japanische Kultur interessiert zu haben, verletzt ihn allein die Vorstellung, dass er das Konsulat nicht hätte betreten dürfen.

In den Worten des Erzählers “Haruki se sentia um corpo estranho” (Lisboa 2007: 14) wird deutlich, dass er sich niemals bewusst mit der Art von Fremdheit auseinandergesetzt hatte, die ihn hier überkommt. Er fühlt sich im japanischen Konsulat wie ein Fremdkörper und merkt nicht einmal, dass auch sein eigener Körper eine Art fremder Raum für ihn ist. Paradoxerweise ist es genau diese befremdende Umgebung, die ihn schließlich dazu veranlasst, sich seinem ‘verräterischen’ Körper anzunähern, auch wenn es sich um eine zwiespältige Identifizierung handelt.

Nach dem Verlassen des Konsulats ist ihm die Fremdheit, die ihm anhaftet, etwas vertrauter und bewusster geworden, und Haruki spürt sowohl Erleichterung als auch Ergebenheit:

O suor tinha secado no seu rosto. Bom sentir o frio soprando para dentro da camisa, e no meio do cabelo. Subitamente era bom estar ali, no Rio de Janeiro, naquele momento, e ser quem ele era, o desenhista com a mochila nas costas, por um instante era bom haver chuva e saber que em dez minutos ele chegaria à estação Largo do Machado. [...] Era bom saber que existia um Japão de fato, um lugar onde pessoas abriam guarda-chuvas ou lamentavam a falta dos guarda-chuvas e pisavam num outro chão de fato. (Lisboa 2007: 15–16)²⁷

26 “Haruki fühlte sich wie ein Fremdkörper. Er sollte nicht so stark schwitzen. Oder wenn er schon schwitzte, dann sollte er wenigstens ein bisschen Japanisch radebrechen. Seine Gesichtszüge, sein Name, alles schob ihm diese Verantwortung zu – die er jedoch nie auf sich genommen hatte.”

27 “Der Schweiß auf seinem Gesicht war getrocknet. Wie angenehm war es doch, den kühlen Wind unterm Hemd und im Haar zu spüren. Plötzlich war es gut dort zu sein, in Rio de Janeiro, genau in diesem Moment, und der zu sein, der er ja war, der Illustrator mit dem Rucksack auf den Schultern; für einen Augenblick war es gut, dass es regnete und er in zehn Minuten am U-Bahnhof Largo do Machado ankommen

Die Versöhnung mit jenem Japan, das woanders liegt – in einem fremden Land und in seinem eigenen Körper – erwächst moralisch und emotional aus dem Pflichtgefühl heraus, sich der Kultur und damit der Person des Vaters annähern zu müssen sowie aufgrund seines Bedürfnisses, mit sich selbst eins zu werden. Der Grund dafür ist Yukiko, die Übersetzerin von Bashōs Tagebuch, die ihn als Illustrator vorschlägt. Er hat mit Yukiko, einer verheirateten Frau, eine Affäre und verliebt sich in sie. So wird Japan für Haruki einerseits zu einem utopischen Raum, in dem er versucht, unmögliche Beziehungen zu knüpfen, und andererseits zum Phantasma, das die Sicherheit seiner eigenen Welt und seines Lebens in Rio de Janeiro erschüttert. Japan steht insbesondere für jenes Verdrängte, dessen Phantombild Haruki sieht, wenn er sich selbst im Spiegel betrachtet. Die Darstellung von Harukis Beziehung zu seinem eigenen Körper weist auf die Bemerkungen Foucaults über den Körper als gleichzeitige Topie und Utopie hin. Der Philosoph bezeichnet den Körper als eine „gnadenlose Topie“, „das genaue Gegenteil einer Utopie“ (Foucault 2005: 25), um dies einige Seiten später zu verneinen: „Nein, ich brauche wahrhaftig weder Magie noch Zauber, weder Seele noch Tod, um zugleich undurchsichtig und transparent, sichtbar und unsichtbar, Leben und Ding zu sein. Um Utopie zu sein, brauche ich nur Körper zu sein“ (Foucault 2005: 30).

Die Fremdheit seiner Beziehung zu sich selbst ist allerdings nicht der 'Verdrängung seines Japans' über vierzig Jahre hinweg ("ignorado por quarenta anos", Lisboa 2007: 16) geschuldet, sondern vielmehr der Tatsache, dass er niemals darum bemüht war, eine Beziehung zu seiner japanischen Herkunft aufzubauen und somit auch keinen Zugang zu ihr hatte. Die Rekonstruktion dieses Zugangs bietet sich Haruki nun jedoch in der Möglichkeit der ästhetischen Erfahrung. Und so unternimmt er die Reise, um Inspiration für die Illustration des Tagebuchs zu finden, was jedoch die Überwindung seiner Selbstablehnung erfordert. Denn obwohl sich diese andere, japanische Welt Haruki als eine Welt voller Formen und Farben präsentiert, wie mit Aquarellfarben malbar ("um mundo aquarelável", Lisboa 2007: 15), steht ihm seine 'Brasilianität' bei der Erfüllung seiner Aufgabe im Wege: "Não era para ele, Haruki. Era para alguém com maior conhecimento de

würde. [...] Es war gut zu wissen, dass es ein wirkliches Japan gab, ein Ort wo Leute Regenschirme öffneten oder das Fehlen eines Schirmes bedauerten und auf einem anderen wirklichen Boden auftraten."

causa. Alguém que colocasse uma cerejeira florida no lugar do jatobá. Um samuraizinho no lugar do menino descalço” (Lisboa 2007: 34).²⁸

Letztlich aber sorgt Harukis Schuld und Pflichtgefühl dafür, dass er seine Erfahrungen mit dem Fremden eher als ‘Entfremdung’ von sich selbst empfindet; er fängt an, seine Erfahrungen zu bewerten und sie gewinnen auf diese Weise einen normativen Charakter – ein Grundzug des Entfremdungsphänomens (Jaeggi 2005: 44). Obwohl Japan ihm fremd bleibt, gehört dieses Land, so seine Erkenntnis, nicht nur aufgrund seiner familiären Wurzeln zu ihm, sondern es sollte oder müsste nach seiner Vorstellung auch im Hier und Jetzt zu ihm gehören: “E porque nunca dei a menor bola para as suas (minhas) origens japonesas, e porque nunca achei os meus olhos mais puxados do que o de qualquer brasileiro? Por que foi eu que te ignorei, e a mim também?” (Lisboa 2007: 66).²⁹

In *Rakushisha* baut sich die fremde Erfahrung Celinas und Harukis erstens aus ihren Vorkenntnissen und Vorstellungen über Japan auf, das den symbolischen Raum des Fremden verkörpert, und zweitens aus der leibhaftigen Erfahrung in dem fremden Land, d. h. letztlich aus der Nähe zum Fernen. Im Falle Harukis gehört die leibhaftige Erfahrung im Umgang mit der Fremdheit zu einer besonderen Ordnung, denn sie ist mit seinem eigenen Körper verbunden, in dem das Ferne als Spur bemerkbar wird. Abschließend sei mit Waldenfels gesagt, dass Fremdheit kein ‘etwas’ ist, und vor allem, dass Fremdheit nicht etwas ist, das woanders ist, sondern selbst ein woanders darstellt; und weiter, dass die Ortlosigkeit des Fremden trotzdem nicht auf eine Beziehung zu konkreten Räumen, die auch eine räumliche symbolische Kraft beinhalten, verzichtet. Fremdheit ist eine Beziehung, die zwar ein Spiel zwischen Ferne und Nähe, Eigenem und Anderem, Bekanntem und Unbekanntem voraussetzt, deren Hiatus oder Zusammentreffen sich aber in der Zwischenräumlichkeit ereignet. Demzufolge kann das Fremde nicht als ein einfaches Anderes, d. h. als Defizit, als etwas, das nicht zu mir gehört, das ich nicht kenne oder das auch bloß nicht anwesend ist, betrachtet werden, “was wir zwar *noch nicht* kennen, was aber auf seine Erkenntnis wartet und an sich erkennbar ist” (Waldenfels

28 “Dafür war Haruki nicht der richtige. Das war etwas für jemanden mit gelebter Erfahrung. Jemand, der einen Jatobá-Zweig durch einen blühenden Kirschzweig ersetzt. Ein kleiner Samurai statt eines barfüßigen Jungen.”

29 “Und warum war mir immer deine (meine) japanische Herkunft völlig egal, warum schienen mir meine Augen nicht schmaler als die jedes beliebigen Brasilianers? Warum bloß war ich es, der dich ignoriert hat und damit auch mich selbst?”

1997: 26, kursiv im Original). Die Fremdheit, die in der Begegnung mit der Alterität entsteht, so könnte man sagen, lässt sich eher als Anwesenheit des (abwesenden) Anderen feststellen. Die Alterität steht nicht nur für das Andere (alter ego), sondern auch für das ego als Fremdheit in uns selbst (Waldenfels 1997: 28). Waldenfels weist somit darauf hin, dass man die eigene Fremdheit eher als Anwesenheit des Anderen und nicht als eine in eine Art von 'Keller-Ich' verdrängte Eigenheit (Waldenfels 1997: 30) verstehen sollte, denn das Fremde taucht in dem Moment auf, in dem die Andersheit – auch im Terrain des eigenen Ichs – in Berührung mit dem Selbst kommt.

Literaturverzeichnis

- EDER, Walter (1991): "Zu Hause in der Fremde? Der Verlust der Raumerfahrung als Verlust des Erfahrungsraums beim Reisen". In: Schäffter, Ortfried (Hg.): *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 158–172.
- FOUCAULT, Michel (2005): "Der utopische Körper". In: *Die Heterotopien/ Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Zweisprachige Ausgabe. Übs. Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 25–36.
- JAEGGI, Rahel (2005): *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- JENTSCH, Tobias (2006): *Da/ zwischen. Eine Typologie radikaler Fremdheit*. Heidelberg: Winter.
- KRISTEVA, Julia (1990): *Fremde sind wir uns selbst*. Übs. Xenia Rajewski. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LISBOA, Adriana (2007): *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LISPECTOR, Clarice (1977): "Tentação". In: Dies.: *A legião estrangeira. Contos e crônicas*. São Paulo: Ática, 59–60 [Erstveröff. 1964].
- MÜNKLER, Herfried/LADWIG, Bernd (1997): "Dimensionen der Fremdheit". In: Dies. (Hg.): *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Berlin: Akademie Verlag, 11–44.
- SCHÄFFTER, Ortfried (1991): "Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit". In: Ders. (Hg.): *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 11–42.
- SIMMEL, Georg (1992): "Exkurs über den Fremden". In: Ders.: *Soziologie: Untersuchung über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 764–790.
- WALDENFELS, Bernhard (1997): *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1999a): *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1999b): *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden 4*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Von einer, die auszog, das Fürchten zu verlernen. Gedächtnis-Reflexionen in Tatiana Salem Levys *A chave de casa*

Christoph Schamm

1. Ein Roman in Fragmenten

“Não gosto das coisas restauradas, como se tivessem sido construídas ontem, mas das marcas, dos vestígios” (Levy 2009: 118).¹ Mit dieser Begründung weist die Erzählerin das Angebot eines Juweliers in Istanbul zurück, die herausgefallenen Steine im Ring ihrer Mutter durch neue zu ersetzen. Und als wäre diese Aussage nicht klar genug, bekräftigt sie sie gleich noch durch den Umkehrschluss: “E na verdade gosto das coisas que se foram, que não estão mais aqui. Gosto das ruínas, dos segredos do passado” (Levy 2009: 118).² Es wäre naiv, in dieser Reflexion in Tatiana Salem Levys Roman *A chave de casa*, in dem es um die Rekonstruktion einer jüdisch-sephardischen Familiengeschichte geht, ein bloßes Bekenntnis zum Charme des Vergänglichen zu sehen, denn wie jeder Ring ist auch der Ring am Finger der Erzählerin ein über sich hinausweisendes Symbol – ein Symbol, das in diesem speziellen Fall nichts Geringeres als die Erzählung selbst repräsentiert. Freilich wirft diese metafiktionale Lesart sofort die Frage auf, ob die Schriftstellerin ihr Werk damit nicht eher in Zweifel zieht, als es zu erhellen: Indem sie ihre Familiengeschichte zu einer Fiktion umschreibt, schafft sie doch nichts anderes als eine künstliche Rekonstruktion von Vergangenheit. Schließlich wäre dieser Roman kaum entstanden, wenn er nicht auf einem Prinzip beruhte, das an einer Stelle

1 “Ich mag keine restaurierten Dinge, die aussehen, als wären sie gestern angefertigt worden, sondern Zeichnungen und Spuren.” Alle Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Christoph Schamm. Sämtliche Originalzitate aus Tatiana Salem Levys 2007 erschienenem Roman *A chave de casa* stammen im Folgenden aus der 2009 bereits zum dritten Mal aufgelegten Ausgabe der Editora Record, Rio de Janeiro.

2 “Und im Grunde mag ich Dinge, die verschwunden sind, die nicht mehr hier sind. Ich mag Ruinen, die Geheimnisse der Vergangenheit.”

mit dogmatischer Härte formuliert ist: “O passado não é para ser esquecido” (Levy 2009: 131).³ Doch sind Geschehenes und Gewesenes niemals in ihrer ursprünglichen Form verfügbar. Erinnerndes Erzählen kann daher gar nichts anderes tun als das, was Salem Levys Erzählerin durch die Ring-Metapher explizit ablehnt: Um das entglittene Authentische zu ersetzen, muss es neue Zeichen dafür finden. Allerdings spricht vieles dafür, dass die Uneinholbarkeit des Vergangenen in diesem Roman nicht übersehen, sondern besonders tiefgründig reflektiert wird. Gerade weil sich die Autorin dessen bewusst ist, stilisiert sie ihre Erzählerin teilweise als autobiografisches Ich und trennt sie als fiktive Figur zugleich eindeutig von ihrer eigenen Person. “Não é um romance autobiográfico, no sentido que aquilo ali não é a minha vida. Tem muitas coisas que estão no livro que eu experimentei, mas transformei essa experiência em outros personagens, outras situações” (Mello 2011)⁴ betont Salem Levy in einem Interview die wesentliche Fiktionalität von *A chave de casa*. Dennoch weigert sie sich, die gemeinsamen Erinnerungen ihrer Familie kohärent und bruchlos zu erzählen, indem sie sie in eine kausallogische Ordnung einbinden und die Lücken durch imaginäre Surrogate auffüllen würde. Dies widerspräche ihrem Verständnis dessen, was das lebendige Gedächtnis wesentlich ist: “Eu mexo, basicamente, com a memória: memória da imigração, memória da minha família que sai da Turquia para o Brasil, memória do exílio durante a ditadura... A memória é muito fragmentada, estilhaçada, isso me interessa” (Mello 2011).⁵

Dieses Zitat benennt nicht nur die zentralen Themen des Romans, es verweist auch auf das erzähltechnische Vorgehen seiner Autorin, die ihre Erzählung in insgesamt 109 Fragmente aufbricht. Für den Leser ergibt sich daraus aber keineswegs die Schwierigkeit, dass er fortwährend nach einem durchgängigen Handlungsstrang suchen müsste, der womöglich gar nicht existiert. Im Gegenteil: Wer 30, vielleicht 35 Seiten in den Roman vorgedrungen ist, erkennt unweigerlich das System, das bis zum Ende

3 “Die Vergangenheit darf nicht vergessen werden.”

4 “Es ist kein autobiografischer Roman, insofern als das, was da steht, nicht mein Leben ist. Vieles, was im Buch steht, habe ich erlebt, aber ich habe diese Erlebnisse in andere Personen und Situationen übertragen.”

5 “Im Grunde spiele ich mit dem Gedächtnis: dem Gedächtnis der Immigration, dem Gedächtnis meiner Familie, die aus der Türkei nach Brasilien ausgewandert ist, dem Gedächtnis des Exils während der Militärdiktatur... Das Gedächtnis ist völlig in Fragmente und Splitter zerbrochen, das interessiert mich.”

konsequent durchgehalten wird – dass nämlich jedes Fragment einer von sechs möglichen Sequenzen zuzuordnen ist, aus denen sich die Familien- und die bisherige Lebensgeschichte der Erzählerin relativ problemlos rekonstruieren lassen. Freilich verwendet die Autorin einen Kunstgriff, der uns die Orientierung nicht ganz so leicht macht: Die wesentlichen Figuren der Handlung werden niemals beim Namen genannt, was auf den ersten Seiten erfolgreich verschleiert, auf wen sich die Pronomina der zweiten und dritten Person eigentlich beziehen. Dass es schließlich doch zutage tritt, ist ebenfalls der Raffinesse der Autorin geschuldet: Die Fragmente sind so geschickt miteinander verflochten, dass sie sich gegenseitig erhellen und keiner übergeordneten Erzählinstanz bedürfen, die sie chronologisch ordnen müsste.⁶

Ein kurzer Überblick über die ersten neun Fragmente, die Seiten 9 bis 24 in der zitierten Ausgabe, soll anschaulich machen, wie die Romanfiktion allmählich Konturen annimmt. Die Erzählung erreicht nach diesem Abschnitt insofern eine Zäsur, als jede der erwähnten sechs Handlungssequenzen durch mindestens ein Fragment eingeführt worden ist, denn das neunte Fragment setzt die letzte noch ausstehende Sequenz in Gang. Ehe es dazu jedoch kommt, präsentiert sich die Erzählerin ganz am Anfang explizit als schreibendes Ich, das – gelähmt durch einen nicht näher bestimmten Hauch, durch das erdrückende Gewicht einer noch undefinierten Last – seit langer Zeit in einem Krankenzimmer vor sich hin siecht (Levy 2009: 9–10). Über den gesamten Romantext hinweg wird sie sich insgesamt 14 Mal von diesem Standort aus zu Wort melden, wodurch die Erzählung gleich zu Beginn einen scheinbar fixen Ausgangspunkt erhält, zu dem fast alle übrigen Sequenzen, wenigstens auf den ersten Blick, als Rückblenden relationiert sind. Wohlgemerkt: *fast* alle übrigen Sequenzen. Neben die Reflexionen über das eigene Erzählen im Modus des Selbstgesprächs tritt nämlich eine weitere Serie von Textabschnitten, die imaginäre Dialoge der Erzählerin mit ihrer verstorbenen Mutter beinhalten.⁷

6 Dies geht so weit, dass die Fragmente nicht mit Überschriften versehen und noch nicht einmal nummeriert sind. Sie sind rein typografisch voneinander getrennt: Jedes beginnt auf einer neuen Seite, wobei die erste Zeile im Satzspiegel deutlich nach unten verrückt ist.

7 Die Information, dass es sich bei der Gesprächspartnerin um die Mutter handelt, erhalten wir jedoch erst im Fragment 6 (Levy 2009: 18). Vorher ist lediglich den Adjektivendungen zu entnehmen, dass es sich um eine Frau handeln muss. Jetzt aber bezeichnet die bislang anonyme Stimme den Mann, den die Erzählerin ihren Großvater nennt, als ihren Vater. Ähnlich erhalten wir erst deutlich später – nämlich im

Mehrmals muss sie sich darin für ihre depressive Haltung rechtfertigen, zugleich erhält sie Zuspruch, ihren Lähmungszustand zu überwinden; so bereits im zweiten Fragment des Romans (Levy 2009: 11). Das dritte Fragment (Levy 2009: 12–13) unterscheidet sich von den beiden vorherigen, indem jetzt erstmals konkretes Geschehen erzählt wird: Die Erzählerin teilt uns mit, wie sie von ihrem Großvater einen alten Schlüssel erhalten hat, der für den weiteren Handlungsverlauf offensichtlich von Bedeutung sein muss – schließlich hat er dem Roman seinen Titel gegeben: “Tome, ele disse, essa é a chave da casa onde morei na Turquia” (Levy 2009: 12).⁸ Das Geschenk veranlasst die bettlägrige Erzählerin zu einem Entschluss, der auf den ersten Blick reichlich paradox anmutet: Sie will sich von dem Schlüssel zu einer Geschichte inspirieren lassen, die eine weite Reise in fremde Länder voraussetzt;⁹ eine Reise, die sie niemals gemacht hat und in ihrer gegenwärtigen Verfassung gar nicht machen könnte. Der Widerspruch lässt sich nur insofern auflösen, als es sich dabei um eine metaphorische Reise in die Vergangenheit handeln muss, einen erinnernden Rückblick, wie er im Fragment 7 tatsächlich beginnt: Darin wird von einem jungen Mann erzählt, der sich von seinen Eltern und Geschwistern verabschiedet. Obwohl die Hauptperson nur mit dem Pronomen “ele” [er] bezeichnet wird, lässt sich mit Hilfe der vorhergegangenen Abschnitte erschließen, dass der Großvater der Erzählerin hier das türkische Izmir in Richtung Brasilien verlässt (Levy 2009: 19–21). Vorher jedoch werden zwei weitere Sequenzen eingeleitet, nämlich diejenige, in der die Erzählerin sich an den Krebstod ihrer Mutter erinnert (Levy 2009: 14–15), sowie diejenige, in der sie überraschend doch eine wörtlich gemeinte Reise in die Türkei und nach Portugal schildert (Levy 2009: 16–17). In den Fragmenten 6 (Levy 2009: 18) und 8 (Levy 2009: 22–23) wird erneut in das intime Zwiegespräch von Mutter und Tochter hineingehorcht – es wird also die im zweiten Fragment begonnene Sequenz fortgesetzt –, dann stimmt die Erzählerin im neunten endlich

13. Fragment – Gewissheit, dass die verstorbene Person ebenfalls die Mutter ist: In direkter Rede spricht die Erzählerin die Krebskranke mit “mãe” [Mutter] (Levy 2009: 30) an. Isoliert betrachtet, mögen diese Details unwesentlich scheinen, sie sind jedoch beispielhaft für die Subtilität des Erzählverfahrens in Salem Levys erstem Roman.

⁸ “Nimm, sagte er, das ist der Schlüssel des Hauses, in dem ich in der Türkei wohnte.”

⁹ So behauptet sie: “Para escrever esta história, tenho que sair de onde estou, fazer uma longa viagem por lugares que não conheço, terras onde nunca pisei” (Levy 2009: 12) [“Um diese Geschichte zu schreiben, muss ich von dort aufbrechen, wo ich bin, zu einer Reise durch Orte, die ich nicht kenne, Länder, die ich nie gesehen habe”].

dasjenige Thema an, auf das versierte Leser längst gewartet haben: eine Liebesgeschichte, die sie ohne Umschweife mit der ersten Begegnung mit ihrem späteren Partner beginnt (Levy 2009: 24). Dies ist der Auftakt zur sechsten Sequenz.¹⁰

2. Zur Verflochtenheit von Erinnern und Erzählen

Erzählende Literatur, so erklärte die Anglistin Astrid Erll (2005: 249), sei immer ein Medium der Erinnerungskultur. Diese Behauptung behalte ihre Gültigkeit auch dann, wenn der Text keine explizite Erinnerungsfiktion aufweise, wenn im Zentrum der Erzählung also keine Figur stehe, die sich von ihrem gegenwärtigen Standpunkt aus auf früheres Geschehen zurückbesinnen würde. Schließlich sei es schlichtweg unmöglich, dass ein Autor eine Fiktion schaffe, ohne ständig auf Kenntnisse zurückzugreifen, die durch Speichermedien zur Verfügung gestellt würden, somit also zum kollektiven Gedächtnis gehörten. Gedächtnis ist dabei so weitgefasst definiert, dass es deutlich mehr als nur die Fähigkeit bezeichnet, persönlich erfahrenes Geschehen in der Vorstellung zu rekonstruieren. Neben solchen Erinnerungen im hergebrachten Sinne schließt es sogar die ganz abstrakten, etwa die mathematischen Kenntnisse ein. Ähnlich wie bedeutungslose Erlebnisse vergessen wir nämlich auch dasjenige Wissen, dessen überzeitlichen Nutzen wir nicht immer wieder im zeitlich gebundenen Geschehen bestätigt finden. Umgekehrt können wir einmalige Vorkommnisse nur dann für uns selbst erinnern und für andere erzählen, wenn wir über die nötigen abstrakten Begriffe verfügen, um sie im Zeitfluss als etwas Singuläres zu isolieren.¹¹

10 Es wäre vermutlich möglich, die Fragmente auf mehr oder anders definierte Sequenzen zu verteilen. So könnte man etwa die Geschichte der Mutter als Widerstandskämpferin gegen die Militärdiktatur und Exilantin von der Geschichte des Großvaters als Immigrant und Unternehmer trennen. Für die Synthese zu einer gemeinsamen Sequenz unter der Rubrik Familiengeschichte spricht aber, dass die Biografie des Großvaters durch diejenige der Mutter abgelöst wird, sobald die Mutter geboren ist. Zudem handelt es sich in beiden Fällen um Teile der Vergangenheit, die die Erzählerin nicht selbst erlebt hat.

11 Denken ist also prinzipiell mit einem bewussten oder unbewussten Erinnern verbunden. Diese neurophysiologische Erkenntnis (Schmidt 1991: 381) ist auf das kulturwissenschaftliche Konzept des kollektiven Gedächtnisses übertragen worden. "Texte [...] fungieren als nichtpersonale Träger des Gedächtnisses", schrieb Renate Lachmann (1993: XVII). Sie dienten jedoch nicht nur der statischen Lagerung von Sinn, sondern

Erzählen – ganz gleich, ob man das Verb im alltäglichen oder im literaturtheoretischen Kontext verwendet – ist natürlich weit mehr als nur die Wiedergabe von faktischem oder imaginärem Geschehen. Es setzt ein Subjekt voraus, das zumindest intuitiv über einen abstrakten Begriff von Erzählen als solchem sowie über mindestens eine mögliche Methode des Erzählens verfügt. Auch diese Kenntnisse, was Erzählen überhaupt ist und wie es praktiziert wird, sind Gedächtnisbestände, die jeder einzelne durch das Zusammenleben mit seinem sozialen Umfeld erhält – meist, indem er implizite Prinzipien aus gehörten oder gelesenen Narrativen ableitet, seltener, indem er sich mit diesen Prinzipien explizit und theoretisch befasst. Schreibt man auf der Grundlage dieser Kenntnisse selbst einen Roman, so partizipiert man in zweifacher Weise am kollektiven Gedächtnis, wie es im Übrigen jeder Schöpfer kultureller Objektivationen tut, indem er Sinn zeichenhaft fixiert und der Allgemeinheit anbietet: Zum einen ist der Text das Spiegelbild dessen, was man bewusst oder unbewusst aus kollektiven Gedächtnisbeständen übernommen hat; zum anderen strahlt er natürlich auf das kollektive Gedächtnis zurück, versucht bestimmte Wissens- und Erinnerungsformationen zu stärken und andere zu schwächen (freilich mit unberechenbarem, in den allermeisten Fällen geringem Effekt).

All dies legt den Schluss nahe, dass erinnerndes Schreiben in hohem Maße die Normen und Schemata reproduziert, wie vergangenes Geschehen in einem bestimmten sozialen Umfeld dargestellt werden soll. Überspitzt könnte man behaupten, dass solche Texte nichts oder nur wenig über die erinnerte Vergangenheit aussagen, dagegen ziemlich viel über die herrschenden normativen Vorstellungen im Umfeld ihres Entstehens. So sehr die theoretische Reflexion diese Hypothese zu rechtfertigen scheint, so sehr widerspricht sie andererseits der verbreiteten Überzeugung, dass das Gedächtnis jedes einzelnen Menschen einzigartig und intim ist. Tatsächlich wäre es wohl falsch, diese Überzeugung einfach als naive Illusion zu verwerfen. Sicherlich wird die Arbeit unserer Gedächtnisse wesentlich von außen bestimmt; sicherlich partizipieren wir in hohem Maße an den Erinnerungen, Werten und Denkformen der Menschen um uns herum. Dennoch verhilft uns allein schon die enorme Vielfalt des potenziell Verfügbaren zu einer Art von Individualität. Was wir metaphorisch

böten zugleich die Möglichkeit, modifizierend daran weiterzuarbeiten: "Das Gedächtnis ist mithin kein passiver Speicher, sondern ein komplexer Textproduktionsmechanismus" (Lachmann 1993: XVII).

Kollektivgedächtnis nennen, liegt verborgen hinter unzähligen Gruppengedächtnissen, die ihrerseits nur wenige Inhalte gemeinsam abrufen. Zum kollektiven Gedächtnis gehört jede Kenntnis, die in einem Medium fixiert ist und der Allgemeinheit potenziell zur Verfügung steht. Wenn überhaupt, werden die allermeisten Kenntnisse jedoch nur von einem bestimmten Teil der Allgemeinheit, also von einer Gruppe, vergegenwärtigt. Die übrigen Gruppen und Individuen blenden sie aus – oder, um bei der Metapher vom Kollektivgedächtnis zu bleiben, sie vergessen sie. Was nun den einzelnen Menschen angeht, selektiert er willentlich oder unwillentlich Gedächtnisbestände unterschiedlichster Gruppen, erschließt sie sich aber schwerlich in ihrer Gesamtheit. Stattdessen vermengt er sie mit den Gedächtnisinhalten anderer Gruppen zu einer Mixtur, die in ihrer Kombination einmalig ist, obwohl ihre unüberschaubar vielen Ingredienzen nicht seine authentische Schöpfung sind.¹² Das Erzählen im Alltag und in der Literatur ist ein mnemonischer Prozess, der Gedächtnisbestände gemäß ebenfalls im Gedächtnis gespeicherten Regeln neu zusammenfügt. In manchen Narrativen – insbesondere dann, wenn sie ihre Rückschau in die Vergangenheit als fiktiven Vorgang inszenieren – wird darüber sogar bewusst reflektiert. Tatiana Salem Levys *A chave de casa* ist ganz eindeutig solch ein Fall.

3. Erinnern als Gegenwartsverweigerung

In diesem Roman wird viel gestorben und deswegen viel gelitten. Dem vergeblichen Kampf der Mutter gegen den Krebs geht eine ganze Serie von tragischen Toden voraus. Manche Figuren scheinen für die Handlung überhaupt nur die Funktion zu haben, verfrüht zu sterben und das Leid der Überlebenden zu mehren; so etwa Rosa, die große, unerfüllte Liebe des Großvaters in Izmir, die von ihren Eltern mit einem reicheren Mann zwangsverheiratet wird. Der Wunsch, sie zu vergessen, ist der eigentliche Grund, weshalb der Abgewiesene emigriert und ein neues Leben in Rio de Janeiro beginnt. Doch haben Emotionen in Salem Levys Fiktionswelt viel zu viel Macht, als dass man einfach vor ihnen davonlaufen könnte. Kaum hat der Großvater in Brasilien Fuß gefasst, informiert ihn ein Brief

¹² Zu einer Definition von Identität als dynamischem Verhältnis von Zugehörigkeit vgl. Kühner 2008: 168.

vom Suizid der verzweifelten Rosa in Izmir. Überwältigt von Schmerz und Schuldgefühl zieht er sich einen ganzen Monat lang ins Bett zurück, bevor er sich mühsam zur Rückkehr ins Alltagsleben überwindet. Als wäre dieser Schlag nicht hart genug, wird kurz darauf seine geliebte Zwillingschwester von der Tuberkulose dahingerafft; ganz so, als ginge ein in der Heimat zurückgebliebener Teil von ihm zugrunde. Dieses Mal fällt es ihm leichter, seine Trauer zu betäuben, so dass er keinen Zusammenbruch erleidet, den er sich als Immigrant und ehrgeiziger Existenzgründer nicht leisten kann. Er geht eine reine Zweckehe ein, aus der im Laufe der Jahre vier Kinder hervorgehen. Das Schicksal indes prüft ihn mit einem dritten, besonders gnadenlosen Hieb: Sein zweiter, langersehnter Sohn übersteht die ersten Tage nach der Geburt nicht. Inzwischen ist der Großvater freilich hart und verbittert genug, um die Schmerzerfahrung im Gedächtnis abzukapseln und jede bewusste Erinnerungsarbeit zu unterbinden – was die unbewusste freilich nicht verhindert:

O fantasma do menino rondava todos os aposentos e, assim como o passado, seu nome era interditado. Se alguém lembrasse o ocorrido, mesmo que com uma breve menção, era o suficiente para provocar a fúria paterna, que se exaltava contra aquele que quebrara o silêncio. Como se falar fosse um desrespeito à dor. (Levy 2009: 112)¹³

Als vier Jahre später sein jüngstes Kind zur Welt kommt, die Mutter der Erzählerin, bleibt deren Verhältnis zum Vater von der verdrängten Trauer um den Bruder überschattet. Der Ordnung halber ist zu erwähnen, dass zu einem unbestimmten Zeitpunkt der Handlung die Mutter des Großvaters stirbt, nachdem sie ihrem Sohn nach Brasilien nachgezogen ist. Doch handelt es sich dabei um das Ende eines langen, erfüllten Lebens, das offenbar nicht genug Schmerz hervorruft, um von der Erzählerin beachtet zu werden. Dies ist für die Erzählung durchaus bezeichnend: Mehrere Figuren werden mehr oder weniger ausgeblendet, obwohl sie in der erinnerten Familiengeschichte keine unerhebliche Rolle einnehmen. So ist der Vater der Erzählerin derart marginal, dass er sogar einen Namen erhält – paradoxerweise indizieren nämlich ausgerechnet Namen in diesem Roman

13 “Der Junge geisterte als Gespenst durch alle Zimmer und sein Name war ebenso verboten wie die Vergangenheit. Wenn jemand an das Vorgefallene erinnerte, indem er es auch nur kurz erwähnte, so war dies genug, um den Zorn des Vaters zu reizen, der über denjenigen herfiel, der das Schweigen gebrochen hatte. Als wäre Sprechen eine Missachtung des Schmerzes.”

der namenlosen Hauptpersonen mangelnde Bedeutung.¹⁴ Obwohl aktiver Gegner der Militärdiktatur, also durchaus positiv charakterisiert, ist die Funktion des Vaters darauf beschränkt, der Mutter unwillentlich Schmerz zuzufügen: Seinetwegen zögert das Ehepaar die Flucht ins Exil hinaus, seinetwegen wird seine Frau von der politischen Polizei gefoltert und verhört. Da sie heldenhaft 'dichthält', können beide nach Portugal ausreisen, wo später die Erzählerin zur Welt kommen wird. Nach der Amnestie im Jahr 1979 kehren die Eltern mit dem Baby nach Brasilien zurück; dies ist der einzige Moment der Handlung, der auf ein bestimmtes Datum bezogen ist. Die Kindheit und Jugend der Erzählerin werden fast vollständig übersprungen,¹⁵ dann nimmt die Chronik der verfrühten Tode mit demjenigen der Mutter ihren Höhepunkt, wobei inzwischen der Wechsel vom vermittelten Familiengedächtnis zu den persönlichen Erinnerungen der Erzählerin vollzogen ist.

Tod, Sterben oder Töten bedeuten für Salem Levys Erzählerin aber nicht nur das biologische Ende eines Menschenlebens; vielleicht sogar weniger dies als vielmehr Identitätsverlust bzw. das totale Streichen jeglicher Empfindungen für eine bestimmte Person. Dafür lassen sich im Text mehrere Belegstellen finden. So beschreibt sich die Erzählerin zum Zeitpunkt des Schreibaktes in ihrem Krankenbett nicht nur als gelähmt, als "casulo pétreo" [steinerne Kokon] (Levy 2009: 12), sondern – durchaus in der Nachfolge von Machado de Assis' postum sein Leben resümierendem Brás Cubas – als Leichnam: "Posso sentir o cheiro dos vermes se preparando para o banquete final. Sei que eles se aproximam e já comemoraram a grande festa que acontecerá em breve" (Levy 2009: 82).¹⁶ Der Tod bzw. die Paralyse als dessen Vorstufe bezeichnen hier also den Zustand eines Subjektes, das sich vollständig in sein Gedächtnis zurückgezogen hat, das seine Gegenwart einzig nutzt, um in die Vergangenheit einzutauchen. Aus dem Romantext geht klar hervor, dass es zwei Faktoren waren, die die Erzählerin zu einem derartigen untoten Erinnerungszombie reduziert

14 Allerdings handelt es sich bei dem Namen Humberto lediglich um den Decknamen, unter dem der Vater als Widerstandskämpfer agiert (Levy 2009: 126).

15 Lediglich im achten Fragment spricht die Erzählerin über die panischen Verlustängste, die sie als Kind jedesmal dann empfand, wenn die Mutter morgens zur Arbeit ging (Levy 2009: 22–23).

16 "Ich kann riechen, wie sich die Würmer auf das finale Festbankett vorbereiten. Ich weiß, dass sie näher kommen und bereits frohlocken, weil in Kürze ein großer Schmaus beginnt."

haben: zum einen der Krebstod der Mutter, zum anderen die Trennung von ihrem langjährigen Partner,¹⁷ der sie zum Objekt seiner sadistischen Gewaltausbrüche gemacht hatte. Die Wucht der zusammengerechneten Schmerzerfahrungen war offenbar so stark, dass die Erzählerin vollständig aus der Gegenwart herausgeschleudert wurde, sie folglich darauf verwiesen ist, durch erneutes Aushandeln der Vergangenheit ihre Beziehung zur Realität von Grund auf zu revidieren. Der gleich zu Beginn für aussichtslos erklärte Versuch, die Familiengeschichte im Krankenzimmer auf der Maschine zu schreiben, verfolgt aber zunächst kein über sich selbst hinausgehendes Ziel: “Escrevo sem poder escrever e: por isso escrevo” (Levy 2009: 9).¹⁸

Sehr präzise wird in der Erzählung der Handlungsmoment genannt, in dem die Erzählerin endgültig aus der Gegenwart herausbricht, indem sie dasjenige Erlebnis hat, das sie selbst als ihren Tod bezeichnet: Nachdem ihr Partner bereits von der seelischen Grausamkeit bizarrer Rollenspiele zu physischer Gewalt übergegangen ist, schickt sie ihn an einem Samstagabend fort, um alleine tanzen und sich betrinken zu können. Für diese narzisstische Kränkung rächt er sich, indem er sie zum Schein zärtlich küsst, dann aber mit eiskaltem Bier übergießt und die Wohnung verlässt. Dazu legt er den Song auf, den die Erzählerin in diesem Augenblick als “nossa música” [unser Lied] erkennt: Chers *Bang Bang (My Baby Shot Me Down)*, ein Lied aus den 1960er Jahren, dessen von Nancy Sinatra gesungener Version der Tarantino-Film *Kill Bill – Volume 1* (2003) zu neuer Popularität verhalf. “Estirada no chão até o amanhecer, chorei a minha própria morte” (Levy 2009: 184),¹⁹ lautet der letzte Satz dieses Fragmentes, das die Sequenz Liebesgeschichte jedoch noch keineswegs abschließt. Noch einmal wird die Erzählerin Opfer der sexuellen Gewalt ihres Partners, die sich jetzt bis zur Vergewaltigung steigert (Levy 2009: 198); dann endlich gibt sie ihren aufgestauten Rachegefühlen nach und ersticht den Peiniger

17 Die Zeitangaben im Roman bleiben im Allgemeinen vage, so dass die Dauer der Liebesbeziehung ebenso im Unklaren bleibt wie beispielsweise das Alter der Erzählerin. Aus dem 78. Fragment geht freilich hervor, dass zwischen Beginn und Ende der Partnerschaft deutlich mehr als zwei Jahre verstreichen. Darin nämlich schildert die Erzählerin den Geschlechtsakt anlässlich des zweiten Jahrestages ihrer Beziehung, der im Übrigen in heftigen gleichzeitigen Orgasmen kulminiert (Levy 2009: 154–155). In ihre langanhaltende, schmerzensreiche Opferrolle wird sie erst später gedrängt.

18 “Ich schreibe, ohne schreiben zu können, und: deswegen schreibe ich.”

19 “Auf dem Boden ausgestreckt beweinte ich bis zum Morgengrauen meinen eigenen Tod.”

mit einem Küchenmesser (Levy 2009: 202). Die detailreiche Mordszene liest sich wie das Szenario eines *Splatter*-Films und lässt sich, gemeinsam mit der vorherigen Referenz auf Tarantino, als Anleihe aus einer fremden Bildersprache verstehen. Dies wiederum lässt darauf schließen, dass die Tat nicht wörtlich zu nehmen, sondern symbolisch aufzufassen ist. Der gewalttätige Partner scheint keine andere Funktion zu erfüllen als diejenige, der Erzählerin zunächst Lust und später Schmerzen zu bereiten;²⁰ das gemeinsame Leben des Paares beschränkt sich auf den sexuellen Bereich oder zumindest wird kaum jemals etwas anderes geschildert. So liegt es durchaus nahe, den Sadisten nicht als autonome Figur zu betrachten, sondern als problematische Facette in der Persönlichkeit der Erzählerin, die ihre masochistischen Opferphantasien in ihm spiegelt. Der finale Mord, der in der Fiktionswirklichkeit keinerlei juristische Folgen hat, ist wohl eher bildhaft zu lesen, nämlich als Überwindung einer psychischen Erkrankung.

Dass Mord und Tod in der Erzählsprache Salem Levys das Aus- bzw. Verlöschen identitätsstiftender emotionaler Bindungen bedeuten, geht umgekehrt auch aus den Dialogen mit der Mutter hervor: Obwohl diese tatsächlich gestorben ist, wird ihr Tod meist als ein 'Fortgehen' (*partir*) bezeichnet, das sie keineswegs daran hindert, im Gedächtnis der Tochter weiterzuleben – vorausgesetzt, die Erzählerin überwindet ihre Angstlähmung und nimmt wieder aktiv am Leben teil. "Entenda", mahnt die Mutter, "quem partiu fui eu, e a única maneira de permanecer viva é com você. Se você desistir, aí, sim, estarei morta" (Levy 2009: 63).²¹ Implizit wird hier zwischen einer guten und einer schlechten Erinnerungsform unterschieden; je nachdem, ob der Rückblick in die Vergangenheit die Erfordernisse des gegenwärtigen Lebens erfüllt oder ob er eine Flucht vor diesen ist. Die gesamte Krankenbett-Sequenz mit der Metamorphose der Erzählerin zu einem steinernen Kokon und ihrem ziellosen Wühlen in der Familiengeschichte schildert den letzteren, krankhaften Erinnerungsprozess. Das Zurückblicken in die Vergangenheit ist dabei keine notwendige, gesunde Praxis mit dem Ziel, die Kohärenz des eigenen Selbst zu erhalten; es ist

20 Neben der Vergewaltigung und dem 'Tod' der Erzählerin gehört eine Fehlgeburt zu den Extrempunkten ihres Leidensweges. Sie schöpft dabei den unausgesprochenen und unbestätigten Verdacht, dass der Partner ihren Fötus mit Hilfe eines heimlich verabreichten Medikaments abgetrieben habe (Levy 2009: 167–168).

21 "Versteh doch: Wer fortgegangen ist, bin ich, und weiterleben kann ich einzig durch dich. Wenn du aufgibst – erst dann werde ich tot sein."

vielmehr die Tätigkeit eines Gehirns im Leerlauf, das sich der Gegenwart vollkommen entzogen hat. Deutlich wird dies insbesondere durch zwei weitgehend gleichlautende Fragmente der Krankenbett-Sequenz, in denen die Erzählerin aufschlussreich über ihre Malaise reflektiert. Nicht in der leidvollen Familiengeschichte sei die Ursache für ihren Kollaps zu suchen: “Nenhum passado veio me assoprar nos ombros” (Levy 2009: 62 und 133).²² Stattdessen erkennt sie die Reduktion auf das passive Dahinvegetieren, den völligen Verzicht, ihr Leben aktiv zu gestalten, als unmittelbare Folge von Ereignissen ihrer jüngeren Biografie; gemeint sind natürlich der Verlust der Mutter sowie der affektiven Bindung an den langjährigen Partner.

4. Zum Verhältnis von personalem und gruppenspezifischem Gedächtnis

Erinnern, dies geht aus den Gedächtnis-Reflexionen in Salem Levys Erzählung eindeutig hervor, ist nichts prinzipiell Positives. Zugleich lässt es sich aber keineswegs pauschal als Gegenwartsverweigerung verurteilen. Wer sich in radikal veränderten Lebensumständen neu orientieren muss, dem bleibt nichts anderes übrig, als seine Vergangenheit neu zu erarbeiten. Nur wenn er sie zu einer kausallogischen Entwicklung fügen kann, die bis zu seiner aktuellen Situation führt, erlebt er seine personale Identität als intakt. Dieser mnemonische Prozess erfordert sicherlich ein temporäres Innehalten und Zurückbesinnen, mit dem Abbruch aller Beziehungen zur Außenwelt bis hin zur Vernachlässigung des eigenen Körpers ist er jedoch nicht zu vergleichen. Erneut ist es bei Salem Levy die Stimme der Mutter, die vor dem völligen Aufgehen in der Gegenwart ebenso eindringlich warnt wie vorher vor dem absoluten, selbstgenügsamen Erinnern aus Lebensangst. Dabei ist hervorzuheben, dass sie den produktiven Umgang mit der Vergangenheit keineswegs auf die individuelle Biografie einschränkt, sondern unbedingt befürwortet, dass die Tochter in die zeitliche Tiefe des Familiengedächtnisses hinabtaucht. Das Geschenk des Großvaters, der Schlüssel zu seinem Elternhaus in Izmir, erscheint in ihren Augen unbedingt sinnvoll: “A história não é só dele, a vida nunca é de uma única

22 “Nichts Vergangenes hat mir je über die Schulter geatmet.”

peessoa” (Levy 2009: 18).²³ Ins Spiel gebracht wird dadurch nicht nur das transgenerationale Gruppengedächtnis der Familie, sondern dieses überwiegend auch dasjenige der jüdischen Einwanderer in Brasilien. Sicherlich partizipieren die Erzählerin, ihre Mutter und ihr Großvater daran gemeinsam, doch erinnert der alte Immigrant aus Izmir ganz anders, als es seine Tochter und Enkelin tun. “Você conhece o meu pai: nada para ele é sem razão” (Levy 2009: 18),²⁴ charakterisiert ihn die Mutter als gläubigen Juden, während sie sich an anderer Stelle mit dem Atheismus der Erzählerin solidarisiert. “Deus não estava na mesa, concordo” (Levy 2009: 130),²⁵ begegnet sie deren Vorwurf, die Rituale des jüdischen Neujahrsfestes ‘Rosch ha-Schana’ in ihrer Kindheit seien hohle Inszenierungen ohne religiöse Substanz gewesen. Sie habe ihr Verhalten aber dennoch nicht in Frage zu stellen: Das Festhalten am Ritual, der ursprünglichen Organisationsform eines Gruppengedächtnisses, müsse nicht zwingend im Glauben begründet sein. Selbst davon losgelöst könne es noch die Funktion erfüllen, die Identität einer Gemeinschaft über Generationen hinweg aufrecht zu erhalten.²⁶

Não era a religião que nos importava, mas a tradição. Não queríamos simplesmente jogar na lata de lixo aquilo que nossos antepassados se esforçaram para guardar. O importante era a simbologia. Eu queria transmitir um pouquinho do que aprendi para os que vieram depois. (Levy 2009: 130)²⁷

Daraufhin argumentiert die Tochter, alle Juden, selbst die völlig säkularen, kennzeichne wesentlich die krankhafte Furcht vor dem Vergessen. Dies hält sie für schädlich, denn das ständige Wachhalten vergangenen Leides bereite notgedrungen Ängste und Schmerzen, die das Leben im Jetzt behinderten: “Se não esquecemos o passado não vivemos o presente” (Levy

23 “Die Geschichte gehört nicht ihm allein, das Leben gehört niemals einem einzigen Menschen.”

24 “Du kennst doch meinen Vater: Für ihn geschieht nichts ohne Grund.”

25 “Gott saß nicht mit am Tisch, das stimmt.”

26 Indem die Mutter den gemeinschaftsstiftenden Aspekt des Rituals über den religiösen stellt, reproduziert sie eine Position der neueren Gedächtnisstudien. So schrieb Jan Assmann bereits 1992: “Feste und Riten sorgen im Regelmäß ihrer Wiederkehr für die Vermittlung und Weitergabe des identitätssichernden Wissens und damit für die Reproduktion der kulturellen Identität. Rituelle Wiederholung sichert die Kohärenz der Gruppe in Raum und Zeit” (Assmann 2007: 57).

27 “Nicht auf die Religion kam es uns an, sondern auf die Tradition. Wir wollten nicht einfach in die Mülltonne werfen, was unsere Vorfahren mühsam bewahrt hatten. Die Symbolik war uns wichtig. Ich wollte ein klein wenig von dem, was ich gelernt hatte, an die Nachfolgenden weitergeben.”

2009: 131).²⁸ Sie selbst werde von der Last der Vergangenheit zu Boden gedrückt, ihre Lähmung sei nichts anderes als angehäuften Erinnerung. Die Mutter korrigiert, das unerträgliche Gewicht sei nicht die Vergangenheit an sich, sondern das Schweigen in der Vergangenheit. Daher dürfe man das Geschehene gerade nicht vergessen, sondern müsse es weiterhin erinnern und erzählen.

Sicherlich enthält das zitierte Fragment aus dem Mutter-Tochter-Dialog den Schlüssel zu diesem Erinnerungsroman, der – auch der Titel scheint es nahezu legen – vom Leser entschlüsselt werden will. Die erhellende Funktion des Abschnittes tritt umso deutlicher zutage, wenn man die Differenzen zwischen den Biografien der Autorin und ihrer Erzähler-Protagonistin berücksichtigt. Denn einerseits ist die fiktive Romanfigur als Alter Ego Tatiana Salem Levys inszeniert, andererseits ist sie von ihr in feinen, aber bedeutsamen Nuancen unterschieden. Beide sind 1979 in Lissabon zur Welt gekommen, beide stammen von sephardischen Juden ab, die Jahrhunderte vor der Emigration nach Brasilien von der iberischen Halbinsel in die Türkei flohen. Während aber die Erzählerin mit bestimmten jüdischen Ritualen vertraut ist und einen Satz auf Ladino auswendig weiß,²⁹ sagt Tatiana Salem Levy von sich selbst in einer biografischen Notiz im Anhang einer von ihr mitherausgegebenen Anthologie: “Nunca ouvi língua judaica em casa, nem o ladino, nem o hebraico” (Armony/Levy 2010: 316).³⁰ Obwohl die fiktive Figur und die reale Person durch ihr rein säkulares Judentum verbunden sind, unterscheiden sie sich in ihrem affektiven Verhältnis zur Religion ihrer Vorfahren: Die Erzählerin hadert mit der Erinnerung, am Neujahrsabend “judeus um dia por ano” (Levy 2009: 130)³¹ spielen zu müssen; für sich selbst nimmt Salem Levy hingegen in Anspruch, sich immer als Jüdin gefühlt zu haben und mit dieser Identität positive Werte zu verbinden. “Meu judaísmo tem a ver com herança cultural [...], com a ausência de fronteiras, a curiosidade, a abertura para o outro” (Armony/Levy 2010: 316).³² Dennoch betrachtet auch sie

28 “Wenn wir die Vergangenheit nicht vergessen, erleben wir die Gegenwart nicht.”

29 Vgl. Levy 2009: 130. Als die Mutter gestorben ist, nimmt sie zudem an einem jüdischen Trauerritual teil (Levy 2009: 124).

30 “Niemals hörte ich zuhause eine jüdische Sprache, weder Ladino noch Hebräisch.” Die Anthologie *Primos* enthält bezeichnenderweise Erzählungen brasilianischer Autoren, die ihre jüdische bzw. arabische Abstammung miteinander vereinigt.

31 “Juden für einen Tag im Jahr”.

32 “Mein Judentum hat mit kulturellem Erbe zu tun [...], mit Grenzenlosigkeit, Neugier, der Offenheit für das andere.”

dieses kulturelle Erbe als blinden Fleck, den sie als unbekannte Vergangenheit in sich trägt. Erst in der Suche nach diesen verschwiegene „fantasmas“ [Gespenster] (Armony/Levy 2010: 316), wie die Autorin wörtlich schreibt, vereinigt sie sich wieder mit ihrer Romanfigur.

Anders als Moacyr Scliar etwa, der im Jahre 2011 verstorbene Schriftsteller aus Porto Alegre, kann Tatiana Salem Levy kaum aus der reichen, lebendigen Tradition der jüdischen Einwanderergemeinschaften in Brasilien schöpfen. Zum Teil wenigstens ist dies schlichtweg darauf zurückzuführen, dass die beiden Autoren verschiedenen Generationen angehören: Für die älteren Mitglieder jüdischer Familien ist die Emigration nach Brasilien meist noch essenzieller Teil des kommunikativen Gedächtnisses, der ihnen von ihren Eltern oder Großeltern in mündlicher Erzählung vermittelt worden ist. Zwar reicht die Geschichte der Juden in Brasilien wesentlich weiter zurück. Die europäischen Pogrome in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts steigerten jedoch die Übersiedelung von Angehörigen dieser Gemeinschaft in ein Land, das in seiner Verfassung von 1891 Religionsfreiheit garantierte, um ein Vielfaches.³³ So ist die Ankunft auf der anderen Seite des Atlantiks in vielen jüdischen Familien erst in den letzten Jahren aus der ‘floating gap’ des kommunikativen Gedächtnisses herausgeglitten, wird daher von den Jüngeren als verlorener Erinnerungsschatz betrachtet, dem es nachzuspüren gilt.³⁴

5. Schöpferische Arbeit an traumatischer Vergangenheit

Lebendiges Andenken ist indes nicht wiederherzustellen. Diese Erfahrung reflektiert auch die Reisesequenz in *A chave de casa*, eine Erzählung, die auf ein von Anbeginn klar definiertes Ziel zuzustreben scheint, nämlich den Moment, in dem die Erzählerin das Haus findet, zu dem der Schlüssel ihres Großvaters passt bzw. in dem sie feststellen muss, dass dieses Haus nicht mehr steht. Nachdem Salem Levy die Spannung immer mehr gesteigert hat – über mehrere, weit auseinanderliegende Fragmente hinweg erfahren wir, wie die Erzählerin erst Istanbul besichtigt, dann in detektivischer Recherche ihre Verwandten in Izmir ermittelt –, endet die Suche abrupt und enttäuschend: Das Haus sei vor langer Zeit abgerissen wor-

³³ Vgl. Falbel 2008: 195, Largman 2003: 28.

³⁴ Zum Konzept des ‘floating gap’ vgl. Vansina 1985: 23–24.

den. Auch sonst erweist sich die mühsame Kontaktaufnahme zum türkischen Teil der Familie als ziemlicher Fehlschlag. Indem die Erzählerin auf 'portunhol' radebrecht, kann sie nur unzureichend über ihre mangelnden Ladino-Kenntnisse hinwegtäuschen, so dass sie letztlich nicht als zugehörig anerkannt wird.

Die Tatsache, dass des Großvaters Elternhaus längst nicht mehr existiert, wird der Erzählerin im 84. von insgesamt 109 Fragmenten enthüllt. Von den verbleibenden Fragmenten des Romans entfallen immerhin neun auf die Reisesequenz. Dies ist zweifellos bemerkenswert: Im Grunde ist die unausgesprochene Mission des Großvaters, nach den Ursprüngen der Familie in der Türkei zu forschen, ins Leere gelaufen. Das zum Schlüssel passende Schloss gibt es nicht mehr, die Vergangenheit vor der Emigration ist endgültig ins Vergessen abgerutscht und lässt sich von der Erinnerung nicht mehr greifen. Dennoch ist die Reise damit nicht abgeschlossen; im Gegenteil, erst jetzt scheint deren angenehmer Teil zu beginnen. Als die Erzählerin die Bilanz ihres Aufenthalts in Izmir zieht, scheint sie eher Erleichterung als Niedergeschlagenheit zu empfinden:

O encontro com a família ainda atravessa minhas idéias, numa mistura de decepção, contentamento e graça. Não posso dizer que tenha ficado realmente frustrada com a ausência da casa, a falta de diálogo com os meus parentes. Nunca imaginei que fosse ser diferente, nunca pensei que haveria uma casa à minha espera, aguardando apenas o encaixe perfeito da chave na fechadura. (Levy 2009: 171)³⁵

Diese Reflexion entstammt einem Romanfragment, das als Scharniergelenk zwischen die beiden Etappen der Reise, die Türkei und Portugal, eingeschoben ist. Als fühlte sich die Erzählerin befreit, weil die Vergangenheit für sie so unerreichbar ist wie sie selbst für die Vergangenheit, richtet sie den Blick in Richtung Lissabon: "[A]credito que possa encontrar em Lisboa alguns sentidos para o meu corpo, a minha história" (Levy 2009: 171).³⁶ Hatte die Erzählerin das Haus des Großvaters in einem frühe-

35 "Das Treffen mit der Familie beschäftigt mich in Gedanken noch immer, es vermischen sich Enttäuschung, Zufriedenheit und Heiterkeit. Ich kann nicht behaupten, dass ich wirklich enttäuscht wäre, weil es das Haus nicht mehr gibt, weil mit meinen Verwandten kein Gespräch zustande kam. Niemals glaubte ich, dass es anders sein könnte, niemals dachte ich, dass ein Haus auf mich warten würde, in dessen Schloss der Schlüssel perfekt passen würde."

36 "Ich glaube, dass ich in Lissabon einigen Sinn für meinen Körper und meine Geschichte finden kann."

ren Albtraum noch als bedrohlichen, hermetisch verschlossenen Kerker gesehen, so erkennt sie es jetzt als harmloses Stück Vergangenheit, das nicht mehr in die Gegenwart hineinwirken kann. Dies versetzt sie in die Lage, ihre schmerzhaften Verlusterfahrungen endgültig als persönliche Erlebnisse zu verarbeiten, nicht als zwanghafte Wiederholung des ererbten Traumas, das der Großvater durch den Tod seiner Liebe Rosa erlitten hat. Dass sie den psychischen Kollaps paradoxerweise durch die erfolglose Suche in Izmir überwinden kann, wird in der einfachen Symbolik des Romans durch die Reinigung in einem Hamam in Istanbul gespiegelt (Levy 2009: 93–99), die im klaren Gegensatz zum metaphorischen Verschimmeln im Krankenbett steht – das seinerseits die wochenlange Schockstarre des Großvaters nach Rosas Tod wiederholt.

“Das Vergessen ist ein integraler Teil des Erinnerns; erinnern können wir uns nur, weil wir auch vergessen können und es vorgängig und absichtslos schon immer tun” (Assmann 2006: 104). Dieser Satz von Aleida Assmann fasst im Wesentlichen das dialektische Prinzip gesunder Gedächtnisarbeit zusammen, wie es in Tatiana Salem Levys Roman modellhaft vorgeführt wird. Denn naiv ist der Umgang der Erzählerin mit der Vergangenheit sicher nicht: Was in der eigenen Biografie oder in der Geschichte eines so stabilen Kollektivs wie der Familie leidvoll gewesen ist, das kann nicht einfach willentlich ins Vergessen abgeschoben werden; diese Möglichkeit ergibt sich erst, wenn die Schmerzerfahrung einen schwierigen Verarbeitungsprozess durchlaufen hat. So ist die Erinnerung hier keine ewig eiternde Wunde, sondern eine, die zuletzt doch verheilt. Zum einen wird dies anhand der Emigration des Großvaters gezeigt, die zugleich Ursache und Folge von leidvollen Erlebnissen ist, zum anderen anhand der Erfahrungen der Mutter im Widerstand und im Exil während der Militärdiktatur. Sicherlich: Die Schilderungen der Folter in Salem Levys Roman sind weniger drastisch als manch andere, die wir aus der neueren lateinamerikanischen Literatur kennen – man denke etwa an Vargas Llosas *La Fiesta del Chivo* [dt. *Das Fest des Ziegenbocks*]. Dennoch begreift man beim Lesen der betreffenden Fragmente, weshalb es in einem früheren Abschnitt der Familiengeschichte über die Mutter als schwächliche Neugeborene heißt, sie habe zu diesem Zeitpunkt noch nicht wissen können, “o quanto teria que ser forte na vida” (Levy 2009: 112).³⁷ Diese Kraft besteht indes nicht bloß darin, die Folter durchzustehen, ohne den

37 “[W]ie stark sie im Leben würde sein müssen.”

Ehemann zu verraten; auch nicht darin, bis zuletzt tapfer gegen den Krebs zu kämpfen. Stärker als andere, etwa der Großvater, ist die Mutter vor allem deswegen, weil sie meisterhafte Gedächtnisarbeit leistet: Im Unterschied zu ihrer Tochter verbindet sie Erinnerungen keineswegs selbstverständlich mit Schmerzen, unterbricht immer wieder die Erzählung, wenn die Vergangenheit als Chronik leidvoller Erfahrungen dargestellt wird.³⁸ Nur durch ihren Zuspruch kann sich die Erzählerin aus dem Krankenbett aufraffen, um in die Türkei und nach Portugal zu reisen; der Schlüssel des Großvaters wäre kein hinreichender Anreiz.

Erst spät gibt die Erzählung nämlich zu erkennen, in welcher zeitlichen Reihenfolge die Handlungssequenzen, an denen die Erzählerin persönlich beteiligt ist, eigentlich stehen. Den Text, erfährt man zuletzt, hat sie keineswegs im Krankenbett auf der mechanischen Schreibmaschine getippt. Das Paradox, wie ausgerechnet sie, die nach eigenem Bekunden von jeher ans Bett gefesselt ist, so lebendige Reiseerfahrungen berichten kann, löst sich in den abschließenden Fragmenten auf: Der Tod der Mutter und das Scheitern der Liebesbeziehung führen die Erzählerin in die emotionale Krise, die sie vergeblich zu überwinden versucht, indem sie die Geschichte ihrer Familie aufschreibt. Als dies nichts hilft, sie sich vielmehr immer tiefer in das Labyrinth der schmerzhaften Erinnerungen verirrt, schenkt ihr der Großvater den Schlüssel zu dem einstigen Haus in Izmir. Ob er dabei von vornherein beabsichtigt, die Erzählerin mit eigenen Augen entdecken zu lassen, dass ihre Angst vor der Vergangenheit die Angst vor einem substanzlosen Phantom ist, bleibt ungeklärt. Es könnte aber so sein. Die zutiefst verunsicherte Reaktion der Erzählerin, als sie von den türkischen Verwandten erstaunt gefragt wird, ob ihr Großvater denn nie vom Abriss seines Hauses erfahren habe, scheint darauf hinzuweisen.³⁹

38 Am intensivsten tut sie dies im 34. Fragment: “Por que levar tudo para o lado da dor? [...] A história do seu avô não é feita só de perdas. Essa história que você conta também tem outras histórias. Por que não narra, por exemplo, a alegria de desembarcar em terra tão acolhedora como a nossa?” (Levy 2009: 69) [“Warum siehst du in allem nur das Schmerzhafte? [...] Die Geschichte deines Großvaters besteht nicht nur aus Verlusten. Die Geschichte, die du erzählst, umfasst auch andere Geschichten. Warum erzählst du zum Beispiel nicht von der freudigen Ankunft in einem so gastlichen Land wie unserem?”].

39 “Pega de surpresa, gaguejei e, vacilando, disse: acho que não” (Levy 2009: 164) [“Überrascht geriet ich ins Stottern und sagte zögernd: Ich glaube nicht”]. Der anschließende Satz legt nahe, dass sie fortan den Verdacht hegt, der Großvater könnte nicht ohne Hintergedanken gehandelt haben: “Mas saí de lá com a pulga atrás da orelha” (Levy 2009: 164) [“Aber seitdem habe ich einen Verdacht”].

Egal, ob der Alte im Hintergrund bewusst oder unbewusst die Fäden zieht, er tut es mit dem gewünschten therapeutischen Erfolg: Anders als er selbst wird die Erzählerin nicht Opfer eines lebenslang verschleppten Traumas, das als Fremdkörper im Gedächtnis jeder emotionalen Bindung an einen neuen Partner im Wege stehen würde. Sicher: In ihrem Fall vernarben die Einschnitte ins Selbstbild viel schneller, als es in Wirklichkeit geschehen könnte und angesichts ihrer Tiefe zu erwarten wäre. Bereits in Lissabon, wo sie einst zur Welt kam, erwacht sie zu neuem Leben und verliebt sich in eine Zufallsbekanntschaft in der Cidade Alta. Und jetzt erst erfahren wir, wo sich der aktuelle Standort dieser Erzählerin eigentlich befindet – einer Erzählerin, die auf ihre Totenstarre im Krankbett zurückblicken kann als auf etwas Vergangenes und Überwundenes: Auf dem Sofa des zum Glück keineswegs sadistischen Portugiesen versucht sich die frisch Verliebte an einer neuen Version ihrer Geschichte, einer zweifellos fragmentarischen und lückenhaften Version, aus der manche Ereignisse herausgefallen sind wie die Steine aus dem Ring ihrer Mutter. Aber immerhin gelingt es ihr, aus der Vergangenheit den Sinn zu schöpfen, den die Gegenwart braucht: “Enrolando os cachos de cabelo, contei-lhe tudo: da minha paralisia, do meu corpo doente, da chave que meu avô me dera” (Levy 2009: 199).⁴⁰

Literaturverzeichnis

- ARMONY, Adriana/LEVY, Tatiana Salem (2010) (Hg.): *Primos. Histórias da herança árabe e judaica*. Rio de Janeiro: Record.
- ASSMANN, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck.
- ASSMANN, Jan (2007): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 6. Auflage. München: Beck.
- ERLL, Astrid (2005): “Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses”. In: Dies./Nünning, Ansgar (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin/New York: de Gruyter, 249–276.
- FALBEL, Nachman (2008): *Judeus no Brasil. Estudos e notas*. São Paulo: Humanitas/Edusp.
- KÜHNER, Angela (2008): *Trauma und kollektives Gedächtnis*. Gießen: Psychosozial-Verlag.

40 “Ich wickelte meine Haarlocken um den Finger und erzählte ihm alles: von meiner Lähmung, von meinem kranken Körper, von dem Schlüssel, den mir mein Großvater gegeben hatte.”

- LACHMANN, Renate (1993): "Kultursemiotischer Prospekt". In: Dies./Haverkamp, Anselm (Hg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München: Fink, XVII–XXVII.
- LARGMAN, Esther R. (2003): *Judeus nos Trópicos*. Salvador: Contexto e Arte Editorial.
- LEVY, Tatiana Salem (2009): *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Record.
- MELLO, Ramon (2011): "Tatiana Salem Levy, entre o autor, o narrador e a personagem". In: *Saraiva Conteúdo*, 18.02.2011. >www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10533< (12.08.2012).
- SCHMIDT, Siegfried J. (1991): "Gedächtnis – Erzählen – Identität". In: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt am Main: Fischer, 378–397.
- VANSINA, Jan (1985): *Oral Tradition as History*. London: Currey.

Repräsentationen des Körpers und seiner Sinne in *Sinfonia em branco* von Adriana Lisboa

Leda Marana Bim

Seit einigen Jahren haben der Körper und die Körperlichkeit das Interesse der Forschung in verschiedenen Fachrichtungen geweckt. Er garantiert unsere Individualität und Identität. Seine jeweilige Bedeutung ist an die verschiedenen Zeitalter, Kulturen und Gesellschaften gebunden, und er ist der Ort, an dem sich soziale Strukturen materialisieren.

Schon Philosophen der Antike wie Platon und Aristoteles beschäftigten sich mit dem Konzept des Körpers. Mit Descartes hat sich der Dualismus ‘res cogitans’ (Geist) und ‘res extensa’ (Körper) entwickelt und daraus ist die Assoziation von Weiblichkeit mit der Natur und von Männlichkeit mit der Kultur entstanden. Eine ausführliche Geschichte des Körpers und der Körperlichkeit kann an dieser Stelle nicht geleistet werden; wir werden uns im Folgenden vor allem mit jüngeren Diskussionen über dieses Thema befassen. Insbesondere in der Frauenbewegung der 1960er Jahre begann der Körper eine große Rolle zu spielen, wie Barbara Duden schreibt: “Fast alle Forderungen der Frauenbewegung konzentrierten sich auf Körperliches: das Recht abzutreiben, den Zugang zu Empfängnisverhütung, Informationen über die Pille und all das wurde im Namen der ‘Selbstbestimmung’ im Umgang mit dem eigenen Körper eingeklagt” (Duden 2010: 602). Schon hier deutete sich eine Differenzierung zwischen ‘gender’ und ‘sex’ an, die einige Jahre später neue Perspektiven für die Analyse des Körperlichen eröffnete.

In den 1990er Jahren erhielten die Körpertheorie und die Gender Studies bedeutsame Anregungen durch den Ansatz von Judith Butler, die behauptete, das biologische Geschlecht (‘sex’) sei ebenso kulturell konstruiert wie ‘gender’, das soziale Geschlecht. Butler versteht den Körper “[...] als Effekt, der durch diskursive, also sprachliche und kulturelle Operationen überhaupt erst produziert wird” (Krüger-Fürhoff 2009: 71).

Vor diesem Hintergrund ist, anders als in der Frauenbewegung, wo der Körper bis heute einen zentralen und eindeutigen Stellenwert hat, in

vielen aktuellen Diskussionen über den Körper oft auch eine Art Verunsicherung zu spüren, was der Körper überhaupt sei, wie das folgende Zitat von Angerer verdeutlicht: „Der Körper [...] nimmt die Position eines Unbekannten ein, dessen selbstverständliche Vertrautheit sich vielfach infrage zu stellen begonnen hat“ (Angerer 1995: 17). Denn der Körper ist schließlich immer da, es ist nicht möglich, sich von ihm zu trennen, und er zeigt sich als etwas Natürliches. Auch Gestik, Mimik und Haltung werden als natürliches Signal zur Kenntnis genommen, obgleich sie ebenfalls in einem soziokulturellen Kontext verankert und verinnerlicht sind.

In literarischen Texten wird der Körper durch die Sprache dargestellt. In der Art und Weise, wie Körper in Sprache verwandelt werden, zeigen die literarischen Texte, welche Körperkonzepte und -vorstellungen in einem bestimmten Zeitraum gepflegt werden. Ich möchte im folgenden Beitrag die Repräsentation des weiblichen Körpers am Beispiel des Romans *Sinfonia em branco* (2001) von Adriana Lisboa vorstellen und darlegen, wie das Tabuthema Inzest umgesetzt wird.

Die weiblichen Figuren

Der Roman *Sinfonia em branco* erzählt die Geschichte zweier Schwestern, Maria Inês und Clarice, die trotz der schwierigen Zeiten während der Diktatur der 1960er und 70er Jahre eine schöne und vermeintlich unbeschwerte Kindheit auf einer Farm in der Nähe von Rio de Janeiro verbringen. Doch ihre Kindheit und Jugend ist von einem Ereignis geprägt, das ihr weiteres Leben bestimmt: Im Alter von dreizehn Jahren wird Clarice von ihrem Vater missbraucht. Der Roman wird in der dritten Person erzählt und ist chronologisch nicht linear, sondern zeitlich fragmentiert aufgebaut. Die Erzählung, die sich der Rekonstruktion der Tat und ihrer Folgen widmet, verbindet Retrospektiven mit Blicken auf die Gegenwart. In seinem Essay über Lisboas Roman „Elogio da leveza“ [Lob der Leichtigkeit] konstatiert der Literaturkritiker Victor da Rosa in Anlehnung an die berühmte Formulierung von Milan Kundera sogar eine gewisse ‘Leichtigkeit des Erzählens’ und zielt damit auf das zentrale Motiv ihres Romans. Es sei, so Rosa, in diesem Text hinsichtlich der narrativen Strategie wichtig, dass der eigentliche Schmerz der Figuren nicht explizit erzählt werde, sondern im Gegenteil bestimmte Ereignisse literarisch verschwiegen würden, damit sie als das Nicht-Gesagte subtil ins Bewusstsein dringen:

Por um princípio de delicadeza, a voz não diz algo. Mas este algo está aí, implícito – é o dito do não dito. Não é necessário, não é conveniente descrever o estado de espírito de Clarice – não é preciso explicação ou reiteração. Basta um silencioso contemplar, basta uma pintura quieta e conformada da cena. (Rosa 2005: 773)¹

Dass die Gewalttaten als solche im Roman nicht dargestellt werden, sondern lediglich ihre Auswirkungen, könnte man zunächst als einen Versuch deuten, den Leser vor den schmerzhaften Geschehnissen 'zu bewahren'. Doch genau diese Auslassung der Fakten fordert den Leser umgekehrt auf, die Informationslücken oder 'Leerstellen' im Sinne Wolfgang Isters mit eigenen Vorstellungen bei seiner Lektüre zu füllen. So wird die Distanz zwischen Leser und Ereignis kleiner, da dieser intellektuell und emotional immer wieder angesprochen und eingebunden wird. In der geschilderten Handlung wird tatsächlich niemals direkt über den Inzest gesprochen, sondern stets auf sprachliche Strategien der Verhüllung und Verschleierung zurückgegriffen. Es gilt, die Grausamkeit der Gewalterfahrung auf diese implizite Weise zu entlarven. Bekanntlich sind ja gerade tabuisierte Themen, wie z. B. Inzest oder Gewalt in Familien, literarisch nicht leicht zu fassen und verlangen immer wieder nach einer neuen Sprache.

Für die Analyse ist es zuallererst wichtig, das Verhältnis der Schwestern und der Familie genauer zu betrachten, da sich dieses auffallend deutlich auf Schweigen gründet. In der Familie sind vielerlei Themen und Kommentare verboten, wie folgendes Beispiel zeigt: "Sobre a mesa de centro estava, junto ao cinzeiro muito usado, um exemplar de Thomas Mann, *Morte em Veneza*. Leitura radicalmente proibida por Otacília e Afonso Olímpio, agora profanando o que ainda pudesse subsistir da vontade deles ali" (Lisboa 2001: 24).² Sogar Gesten und Bewegungen sind stets bedacht und kontrolliert. Wo aber die Rede verboten ist, verbleiben schließlich

1 "Aus grundsätzlichem Feingefühl sagt die Erzählstimme nichts. Aber dieses Nichts ist auf implizite Weise da – das Gesagte des Nichtgesagten. Es ist nicht notwendig und auch nicht zweckmäßig, den Gefühlszustand von Clarice zu beschreiben – eine Erklärung oder Bekräftigung ist nicht wichtig. Das kontemplative Schweigen ist ausreichend, eine stille und genügsame Zeichnung der Szene genügt." Alle Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Georg Wink.

2 "Auf dem Tisch in der Mitte des Raumes lag, neben dem viel gebrauchten Aschenbecher, eine Ausgabe von Thomas Manns *Tod in Venedig*. Diese Lektüre hatten Otacília und Afonso Olímpio streng verboten und jetzt entweichte sie alles, was ihren Willen hier noch vertreten könnte."

doch die Blicke und die Körper als einziger Ausdrucksmodus. Für die Figuren wird also zunehmend das Äußere des Körpers zum wichtigsten Medium, um das Innerste zum Ausdruck zu bringen.

Otaçília, Ehefrau und Mutter, verkörpert auf den ersten Blick die traditionellen gesellschaftlichen Vorstellungen von der Rolle einer Frau: Im Alter von achtundzwanzig Jahren begegnet sie Afonso Olímpio und hegt dadurch berechtigte Hoffnung auf eine Familiengründung. Die Ehe kommt auf einer ganz konventionellen Basis zwar zustande, doch Otaçília will im Grunde nicht nur den gesellschaftlichen Konventionen entsprechen, sondern wird auch von dem starken Wunsch getrieben, ihre Jungfräulichkeit endlich zu verlieren und ihre Sexualität zu entdecken. Von erfüllter Liebe und Geborgenheit ist indes in der Verbindung zwischen Otaçília und Afonso Olímpio nichts zu spüren. Im Kapitel „Trio para trompa, violino e piano“ [Trio für Horn, Violine und Klavier] steht vielmehr eine zermürbende Situation im Mittelpunkt. Die romantische Darstellung des Begehrens sticht ab gegen das unbefriedigte sexuelle Verlangen, das in Otaçílias inständigem Wunsch nach einem Orgasmus gipfelt: „Imaginava-se, à noite, entre os lençóis e depois de reizar o terço e soltar os cabelos, suas irmãs sentiriam prazer em se unir aos maridos. Indagava a si mesma se sua mãe. Se as empregadas. Se as primas. Se as outras-mulheres-do-mundo. Se as prostitutas (proibidíssimo)” (Lisboa 2001: 36).³ Die Freude der Frau am Geschlechtsverkehr als tabuisiertes Thema beflügelt so sehr ihre Phantasie, dass sie sogar beginnt, über Beziehungen zu anderen Männern nachzudenken, „seria diferente com outros homens?” (Lisboa 2001: 36),⁴ denn bei ihrem Ehemann, mit dem sie zwei Kinder hat, empfindet sie keinerlei sexuelle Lust. Hier, so könnte man sagen, dient ihr weiblicher Körper lediglich der Reproduktion, während das weibliche Begehren hintangestellt wird. Nach sieben Jahren Ehe merkt Otaçília beunruhigt, dass sie älter wird, dass die Falten um ihre blauen Augen zunehmen und damit jenes körperliche Attribut beeinträchtigen, um das man sie immer am meisten beneidet hatte. Diese Erkenntnis bringt ihr erneut zu Bewusstsein, dass sie als Frau noch niemals glücklich gewesen

3 “Nachts, in ihre Laken gehüllt, nachdem sie den Rosenkranz gebetet und die Haare gelöst hatte, stellte sie sich vor, wie ihre Schwestern in der Vereinigung mit ihren Ehemännern Lust empfanden. Sie fragte sich, ob etwa auch ihre Mutter, die Hausangestellten, die Cousinen, die Anderen-Frauen-dieser-Welt, die Prostituierten (streng verboten).”

4 “Ob es wohl mit anderen Männern anders wäre?”

ist. Sie weiß, dass der Grund dafür letztlich nichts mit ihrer Person und ihrem Geschlecht zu tun hat, sondern mit der gesellschaftlichen Rolle der Frau in einer patriarchalischen Gesellschaft:

Rugas que haviam se reunido secretamente ao longo daqueles anos, numa lenta conspiração. Em surdina, fez um pensamento proibido: o mundo não oferecia um inesgotável manancial de possibilidades. Não às criaturas do sexo dela, pelo menos. Tinha duas filhas, rugas em volta dos olhos e um marido que não contemplava seus sonhos, os sonhos que ele próprio inadvertidamente ressuscitara. (Lisboa 2001: 37)⁵

Otacília hat sich erheblich mehr von ihrem Leben als Frau erhofft: Liebe und Geborgenheit von ihrem Ehemann, aber auch ein befriedigendes Sexualleben, das sie ihrer Meinung nach als Ehefrau auch erwarten und einfordern darf, ohne diesen Anspruch aber jemals explizit formuliert zu haben. Sie denkt zwar oft über ihre Sexualität nach, unterdrückt aber ihre Bedürfnisse und sogar die Rede darüber, da sie es für unschicklich oder sogar für verboten hält, dieses Problem mit jemandem zu teilen: “Nunca, em sete anos, Afonso Olímpio lhe havia proporcionado aquilo que ela naturalmente esperava dele. Romance, olhares risonhos. O prazer das mãos unidas e dos corpos unidos. E alguma coisa que ela sabia definir-se por um nome proibido e mágico, *orgasmo*” (Lisboa 2001: 37, kursiv im Original).⁶ Leal begründet dieses Verhalten Otacílias mit ihrem distanzierten Verhältnis zu ihren Töchtern (Leal 2008: 196). Es ist ihr unerträglich, dass diese mit Sicherheit irgendwann die Erfahrung des erfüllten körperlichen Begehrens machen würden: “Otacília não duvidava que suas filhas saberiam: o orgasmo. Isso agigantava-as a um nível insuportável” (Lisboa 2001: 37).⁷ Für Otacília dagegen ist Sexualität in der Ehe immer ein mechanischer, automatischer Akt, eine alltägliche Angelegenheit und nicht hinterfragbare Pflicht

5 “Fältchen, die sich klammheimlich während der langen Jahre versammelt hatten, in einer allmählichen Verschwörung. Im Stillen kam ihr ein verbotener Gedanke: Die Welt bot nicht einen unerschöpflichen Vorrat an Möglichkeiten. Zumindest nicht den Geschöpfen ihres Geschlechts. Sie hatte zwei Töchter, Fältchen um die Augen und einen Ehemann, der ihr nicht ihre Träume erfüllte; die Träume eben, die er selbst versehentlich hervorrief.”

6 “In sieben Jahren hatte ihr Afonso Olímpio nicht einmal verschafft, was sie selbstverständlich von ihm erwartete. Romantik, lächelnde Blicke. Die Lust der vereinigten Hände und Körper. Und etwas, was sie mit einem verbotenen magischen Wort zu bezeichnen wusste – *Orgasmus*.”

7 “Otacília zweifelte nicht daran, dass ihre Töchter ihn kannten, den Orgasmus. Das erhob sie zu unerträglicher Größe.”

einer Ehefrau, weit entfernt von jeglicher Lust an der Erotik: “Fazer amor era burocrático como descascar batatas ou cerzir um par de meias” (Lisboa 2001: 37).⁸ Da sie aber die körperliche Lusterfüllung, die sie sich durch die Heirat erhofft hatte, nicht findet, nimmt ihre Verbitterung im Laufe der Zeit zu und schreibt sich in ihr Gesicht ein, legt sich wie ein Schatten über ihre schönen blauen Augen, wie der Text metaphorisch unterstreicht: “Poucos anos haviam sido suficientes para escurecer Otacília, para nublar seus olhos de águas-marinhas azuis e engravidá-los de tempestade, para deixá-la parecida com uma madrugada fria e insone” (Lisboa 2001: 26).⁹

Charakterlich sind die drei weiblichen Figuren sehr verschieden, die alle mithilfe der Ehe ihr Leben in den Griff zu bekommen versuchen. Clarice wird mit den Worten “dócil recatada submissa educada polida discreta adorável” (Lisboa 2001: 191)¹⁰ beschrieben, sie hat früh gelernt, nicht zu widersprechen oder zu diskutieren, “sabia calar. A vida inteira fora treinada para isso” (Lisboa 2001: 60).¹¹ Anders dagegen ihre Schwester Maria Inês, die stets das Verbotene liebt: “Maria Inês estava sempre mexendo onde não podia, dizendo o que não havia sido educada para dizer [...] aparecendo em horas indevidas e ouvindo demais, lendo às escondidas” (Lisboa 2001: 89).¹² Maria Inês’ Leben hatte eine radikale Veränderung erfahren, als sie mit neun Jahren sah, wie in einem abgelegenen Zimmer ihre Schwester Clarice von ihrem Vater missbraucht wurde: “Um olhar inflamado começou a ser gerado em Maria Inês naquele momento tão definitivo em que viu seu próprio pai despindo Clarice e dando corda no bico do seio dela como se fosse um relógio de pulso e enfiando o rosto dentro dos cabelos dela” (Lisboa 2001: 193).¹³ Sie beginnt danach, das Familienleben mit einem distanzierten, kalten Blick zu beobachten und fängt an,

8 “Das Liebesspiel verlief ganz nach Vorschrift, es war wie Kartoffeln schälen oder Strümpfe stopfen.”

9 “Wenige Jahre waren ausreichend, damit Otacília ihren Glanz verlor; ihre aquamarinblauen Augen umwölkten sich und standen auf Sturm, sie ähnelte zunehmend dem Morgengrauen, kalt und schlaflos.”

10 “[F]ügsam zurückhaltend unterwürfig wohlgezogen höflich verschwiegen wundervoll.”

11 “[S]ie wusste zu schweigen. Ihr ganzes Leben lang war sie daraufhin abgerichtet worden.”

12 “Maria Inês machte immer, was sie nicht durfte, sagte immer, was man ihr nicht beigebracht hatte [...] sie erschien im unpassenden Moment, bekam zu viel mit und las heimlich.”

13 “In Maria Inês begann in diesem so unwiderruflichen Moment ein Blick zu lodern, als sie sah, wie ihr eigener Vater Clarice entkleidete, an ihren Brustspitzen herumfingerte,

alles zu tun und zu mögen, was verboten ist. Maria Inês' Blick, die gesehen hat, was sie nicht sehen durfte, verfolgt den Vater jahrelang, so dass er ihre Nähe fürchtet. Obgleich auch die ganze Familie von dem Missbrauch weiß, spricht niemand darüber. Die Gründe sind vielschichtig. Maria Inês' Schweigen könnte man einerseits auf ihr junges Alter zurückführen, in dem sie das Gesehene möglicherweise noch nicht wirklich einzuordnen weiß. Doch es ist auch nicht auszuschließen, dass sie ihr Wissen bewusst nutzt, um eine Art von Überlegenheit den Eltern gegenüber herzustellen. Vor allem den Vater bedrängen ihre anklagenden wissenden Blicke und ihr gleichzeitiges Schweigen: "Afonso Olímpio nunca chegou perto de Maria Inês. Fingia ignorá-la. Mas a verdade é que temia aquela segunda filha como ao próprio diabo" (Lisboa 2001: 194).¹⁴

Unter dem distanzierten Verhältnis zwischen der Mutter und ihren Töchtern leidet besonders Clarice und sie beginnt, die Schuld dafür bei sich selbst zu suchen: "Tinha certeza de que a mãe não a amava. Talvez porque tivesse feito algo? Alguma coisa muito feia e censurável de que nem mesmo se lembrasse? Durante seus primeiros anos, ou mesmo seus primeiros meses de vida?" (Lisboa 2001: 26).¹⁵ Während sich die jüngere Tochter Maria Inês längst von der Mutter distanziert hat, fällt es Clarice angesichts der Reserviertheit und der spärlichen Kommunikation mit den Eltern außerordentlich schwer, ihre Gefühle und Gedanken in Sprache zu fassen. Doch sie findet schließlich in der Bildhauerei eine Möglichkeit, ihre Erlebnisse zu verarbeiten und ihre Gefühle auszudrücken:

Lina, Damião e Casimiro ajudavam-na a apanhar argila na beira do rio, a argila que ela iria usar depois, nas esculturas que traduziam impossíveis, que davam corpo a sonhos e tentavam expurgar feridas, que buscavam exorcizar pesadelos e compor coisas dignas de se acreditar. As esculturas com que ela tentava se salvar. (Lisboa 2001: 60)¹⁶

als ob er eine Armbanduhr aufziehen wolle, und mit seinem Gesicht in ihre Haare eintauchte."

14 "Afonso Olímpio kam Maria Inês nie nahe. Er tat so, als ob er sie nicht kannte. Aber in Wirklichkeit fürchtete er diese zweite Tochter wie den Leibhaftigen."

15 "Sie war sich sicher, dass ihre Mutter sie nicht liebte. Vielleicht weil sie etwas getan hatte? Irgendetwas sehr Böses und Sträfliches, an das sie sich nicht mal erinnern konnte? In ihren ersten Lebensjahren oder sogar Lebensmonaten?"

16 "Lina, Damião und Casimiro halfen ihr Lehm am Flussufer zu holen, diesen Lehm, aus dem sie später Skulpturen schuf, die das Unmögliche wiedergaben, die den Träumen Gestalt verliehen und sich bemühten, ihre Wunden zu reinigen; die versuchten, Alpträume zu verscheuchen und Dinge miteinander zu versöhnen, an die zu glauben es sich lohnte. Die Skulpturen, mit denen sie sich zu retten suchte."

Schon als Kind hatte sie ihre Gefühle in Figuren aus Ton, ein handliches und immer wieder form- und veränderbares Material ‘übersetzt’ (Leal 2008: 198). Doch später, nach der Vergewaltigung, beginnt sie, ihre Skulpturen aus Marmor, einem beständigen Material zu fertigen, weil sie feststellt, dass ihre Erinnerungen ebenso beharrlich sind und nicht vergessen werden können. Es ist, als würden die vergangenen Ereignisse im Lauf der Zeit immer stärker ihr Leben und ihren Körper prägen und auch kommende Erfahrungen stets beeinflussen:

Continua interessado nos seus trabalhos, Tomás respondeu, e indicou com a cabeça um torso feminino esculpido em mármore por Clarice que ocupava sozinho uma prateleira suspensa na parede. Não havia pernas, nem braços, nem cabeça. O tronco curvava-se para o lado, ligeiramente para trás, e os ombros estavam abertos. Aquela mulher incompleta esticava braços inexistentes para receber o quê? Que dádiva? Que punição? Sobre a pele irregular, propositalmente rude, estavam ainda as marcas do cinzel. Como se aquela pequena obra devesse ser incompleta. Ou ambivalente. Metade escultura, metade pedra disforme. Metade real, metade impossível. Se tivesse olhos, talvez lágrimas ficavam sugeridas em torno dela como um cheiro ou um espírito. A escultura toda quase chorava. Talvez fosse um auto-retrato que, beirando o invisível, lembrasse um perigo. (Lisboa 2001: 32–33)¹⁷

Der Begriff ‘incompleta’ kann folgendermaßen gedeutet werden: Clarices junger ‘halbfertiger’ weiblicher Körper, der gerade dabei ist, sich zu einem Frauenkörper zu entwickeln, wird durch die Vergewaltigung im Reifungsprozess unterbrochen. Durch diese einschneidende Erfahrung erlebt sie sich danach als “halbfertige Frau”, deren Narben aber – anders als bei der Skulptur – nur innerlich existieren und nicht äußerlich sichtbar sind. Die Skulptur bringt also die Beziehung zu ihrem eigenem Körper zum Ausdruck: Clarice empfindet sich als Subjekt zerrissen, sie kann sich nicht

17 “Er interessiert sich noch immer für deine Arbeiten, antwortete Tomás und zeigte mit dem Kopf auf einen weiblichen Torso aus behauenen Marmor, der allein ein Wandbrett belegte. Er hatte keine Beine, keine Arme, nicht einmal einen Kopf. Der Rumpf krümmte sich zur Seite und etwas nach hinten, die Schultern waren geöffnet. Diese unvollständige Frau streckte ihre nicht vorhandenen Arme aus, um was entgegen zu nehmen? Welchen Segen, welche Strafe? Auf der unregelmäßigen Haut, absichtlich nicht geglättet, sah man noch die Spuren des Meißels. So als ob dieses kleine Kunstwerk halbfertig bleiben müsse. Oder mehrdeutig. Halb Skulptur, halb unförmiger Stein. Halb wirklich, halb unmöglich. Hätte die Skulptur Augen, wären da vielleicht angedeutete Tränen, wie ein sie umgebender Duft oder Geist. Die ganze Skulptur weinte fast. Vielleicht war sie ein Selbstbildnis, das an der Grenze zum Unsichtbaren an eine Gefahr erinnerte.”

explizit, sondern nur unbewusst mithilfe der Sprache des Körpers bzw. des bildnerischen Materials mitteilen.

Im Roman werden die Körper dieser drei weiblichen Figuren an verschiedenen Stellen beschrieben, und die Leser erfahren nach und nach weitere Einzelheiten. Aus diesen Informationen lassen sich auch Rückschlüsse auf die emotionalen Veränderungen der Figuren ziehen:

Maria Inês começou a se despir diante do espelho. Automaticamente. Não tinha nenhuma intenção de estudar a própria nudez, tão familiar. Seu corpo era aceito por completo. Para tirar a camisola bastou um gesto, e então ela reencontrou aquela íntima e corriqueira verdade, seu corpo, que em nada evocava Barbies ou outras belezas padronizadas, curvas classificáveis em categorias, vendáveis, temporariamente definitivas. Seus quadris eram um pouco largos e o ventre estava longe de ser liso feito tábua. Os seios de menina que haviam amamentado dois filhos continuavam a ser seios de menina, pequenos e frágeis. Ela guardava a cicatriz de uma grande apendicite operada havia cinco anos. Tirando a calcinha ainda era possível divisar o vestígio da cesariana, aquela pequena cicatriz curva e rosada com talvez dez centímetros de extensão. (Lisboa 2001: 21)¹⁸

Für Maria Inês sind symptomatischerweise ihre immer perfekt geschminkten Augen das Wichtigste an ihrem äußeren Erscheinungsbild:

[V]oltou a verificar se os olhos estavam bem pintados, removeu uma mancha de rímel que havia ficado no canto da pálpebra esquerda. Em geral as mulheres vão ao toilette retocar o batom, Maria Inês sempre ia retocar os olhos de maneira a torná-los fundos, imersos num longo túnel de cílios cobertos com rímel e pálpebras decoradas com uma leve camada de sombra marron e um traço de kohl. Maria Inês disfarçara as olheiras com corretor. E um dedinho de base. O resto do rosto não estava pintado, não havia blush e a boca estava crua, opaca. (Lisboa 2001: 77)¹⁹

18 “Maria Inês begann sich vor dem Spiegel auszuziehen, ganz mechanisch. Sie hatte nicht vor, ihre eigene, so vertraute Nacktheit zu erforschen. Sie nahm ihren Körper an. Eine Bewegung reichte, um sich ihres Nachthemds zu entledigen und schon traf sie wieder auf die intime und alltägliche Wahrheit, ihren Körper, der in nichts an Barbiepuppen oder andere standardisierte Schönheiten erinnerte, an Rundungen, die bestimmten Kategorien entsprachen, gut verkäuflich und von beschränkter Haltbarkeit. Ihre Hüften waren ein wenig breit und der Unterleib bei weitem nicht flach wie ein Brett. Die Mädchenbrüste, die zwei Kinder gestillt hatten, waren auch weiterhin Mädchenbrüste, klein und zart. Sie betrachtete die Narbe einer größeren Blinddarmoperation vor fünf Jahren. Ohne ihren Slip war auch die Spur des Kaiserschnitts noch zu erkennen, diese kleine Narbe, geschwungen und rosig, vielleicht zehn Zentimeter lang.”

19 “[N]och einmal überprüfte sie, ob ihre Augen gut geschminkt waren, sie entfernte ein Fleckchen Wimperntusche, das im Winkel ihres linken Lids verblieben war. Normalerweise gehen die Frauen auf die Toilette, um die Lippen nachzuziehen; Maria Inês

Maria Inês, die zufällige Zeugin des Missbrauchs ihrer Schwester, benutzt das Schminken im Sinne einer Maske oder Maskerade, um die Wahrheit zu verbergen und um sie gleichzeitig zum Ausdruck zu bringen. Sie konzentriert alles auf ihre Augen und nimmt ihren restlichen Körper nicht wahr, dessen Bewegungen automatisch und abgehackt erscheinen. Sie hat, so wird schnell deutlich, eine schwierige Beziehung zu ihrem eigenen Körper. Über Clarices Aussehen erfahren wir Näheres nur indirekt über die möglichen Blicke und Äußerungen der anderen, z. B. als sie sich Gedanken darüber macht, was ihre Schwester wohl über ihr Aussehen sagen würde, wenn sie sich nach vielen Jahren wieder begegneten: “Seus cabelos estavam cheios de fios brancos que ela tingia com henna indiana. Estava envelhecida.” (Lisboa 2001: 135)²⁰

Der Inzest

Der Inzest ist ein existenzielles Thema, das in der Analyse meist nicht ohne weitere Denkfiguren wie die des Begehrens, der Liebe, des Verbots und der Überschreitung gedacht werden kann. Dabei ist der Inzest gleichzeitig ein Tabu, dessen Wirkung bis an die Grenzen des Sagbaren und der Sprache selbst reicht. Um dieses meist Unsagbare nun auf irgendeine Weise diskursiv darzustellen, wird immer wieder auf das Mittel der Literarisierung zurückgegriffen. Hoff weist z. B. darauf hin, dass die Inzestthematik und die Darstellung tabuisierter Bereiche auf unterschiedliche Weise erzählt werden kann, in der Literatur ebenso wie in filmischen Erzählungen. Sie stellt insbesondere zwei narrative Bewegungen fest: Die eine besteht in einer Mythisierung des Inzests, d. h. einer Thematisierung des Geheimnisvollen, die andere in einer Entdeckung des Geheimnisses und seiner Aufklärung (Hoff 2003: 1–2). In der Tat wird in der brasilianischen zeitgenössischen Literatur das Thema Inzest von mehreren Autorinnen und Autoren aufgegriffen und jeweils unterschiedlich erzählt: Dies lässt sich

ging immer, um ihre Augen nachzuschminken, so dass sie tiefgründig wirkten, wie am Ende eines langen Tunnels aus getuschten Wimpern und Lidern, die eine feine Schicht brauner Lidschatten und ein Lidstrich aus Kajal verzierte. Mit Abdeckstift übertünchte Maria Inês ihre Augenringe. Und dazu ein Tupfer Make-up. Ihr übriges Gesicht war nicht geschminkt, kein Rouge und ihre Lippen waren rau und matt.”

20 “Ihre Haare waren voller weißer Strähnen, die sie mit indischem Henna färbte. Sie war alt geworden.”

vor allem anhand der Figur des Opfers zeigen, das sich z. B. in manchen Fällen schuldig fühlt, traumatisiert ist und unfähig zur Reaktion, sich aber in anderen Fällen auch am Täter rächt.²¹ Immer jedoch kann man feststellen, dass die Inzestthematik ein Faszinationspotenzial in literarischen Texten hat, ob sie nun explizit dargestellt wird oder indirekt verschleiert und verdeckt.

In Adriana Lisboas Roman geht es nun aber nicht darum, den Inzest selbst zu narrativieren. Es geht vielmehr um die Verletzungen im Leben der Figuren infolge dieser Tat. Und so erfährt der Leser erst in einem der letzten Kapitel, dass es sich tatsächlich um einen Fall von Inzest handelt. Die Metapher, die für die Mißhandlung verwendet wird, erinnert an die Kindersprache: “Um olhar inflamado começou a ser gerado em Maria Inês naquele momento tão definitivo em que viu seu próprio pai despindo Clarice e dando corda no bico do seio dela como se fosse um relógio de pulso e enfiando o rosto dentro dos cabelos dela” (Lisboa 2001: 193).²²

Bei ihrer Vergewaltigung hatte Clarice erfolglos versucht, sich zu erwehren. Die Tat ekelt sie auch in der Gegenwart noch bis zum Brechreiz:

A mão de um homem sobre um seio alvíssimo. A pele virgem. O bico que ele rodava como se desse corda a um relógio. A mão de um homem sobre a barriga tão lisa de Clarice e aquela respiração que resfolegava odiosa e as calças dele onde um volume aparecia vindo não se sabia de onde. O fecho-éclair que ele abriu com a mão direita enquanto a mão esquerda inflamada procurava alguma coisa entre as coxas dela. Os olhos fechados. Os olhos dela arregalados fixos como olhos de um cadáver e eram um pouco como olhos de cadáver, de facto. (Lisboa 2001: 190)²³

21 An dieser Stelle sei auf einige Werke der brasilianischen Literatur verwiesen, in denen der Inzest eine Rolle spielt: *Dois irmãos* von Milton Hatoum (2000), *Lavoura arcaica* von Raduam Nassar (1975), *Somos pedras que se consomem* von Raimundo Carrero (1995), *Liv e Tatzu* von Roberto Freire (1999), *Caim: Sagrados laços fracos* von Márcia Denser (2006), *Cartas de um sedutor* von Hilda Hilst (1991) und *O quarto fechado* von Lya Luft (1984).

22 “In Maria Inês begann in diesem so unwiderruflichen Moment ein Blick zu lodern, als sie sah, wie ihr eigener Vater Clarice entkleidete, an ihren Brustspitzen herumfingerte, als ob er eine Armbanduhr aufziehen wolle, und mit seinem Gesicht in ihre Haare eintauchte.”

23 “Die Männerhand auf einem blütenweißen Busen. Die jungfräuliche Haut. Er fingerte an den Brustspitzen, als ob er eine Uhr aufziehen wollte. Die Männerhand auf dem ebenmäßigen Unterleib von Clarice und dieses verhasste schnaufende Atmen und seine Hosen, wo eine Wölbung erschien, woher auch immer. Der Reißverschluss, den er mit der rechten Hand öffnete, während er mit der erregten Linken irgendetwas zwischen ihren Schenkeln suchte. Seine geschlossenen Augen. Ihre weit aufgerissenen

Wie bei den meisten Fällen von Vergewaltigung fühlt sich auch Clarice beschmutzt, geht nach der Tat duschen, fühlt sich weiter elend und ausgeliefert:

Quando Afonso Olímpio saiu do quarto, Clarice não chorou. Ela foi até o banheiro. Não vomitou. Tomou outro banho. Alguma coisa se quebrara dentro dela sem fazer ruído. Ela mesma se quebrara dentro dela: a alma dentro do corpo. A Clarice dentro da Clarice. Ela se sentia tão tênue que em uma lágrima poderia morrer, escoar, água dentro do ralo do chuveiro. (Lisboa 2001: 191)²⁴

Das Geschehen wiederholt sich immer wieder, obwohl alle im Haus, auch die Mutter und Ehefrau Oticília, davon wissen. In jenem Haus, in dem fast alles verboten ist, passiert also genau das, was nicht nur in der westlichen Gesellschaft als Tabubruch gilt: Inzest. Darüber hinaus ist es ein noch kindlicher Körper, der von einem erwachsenen Mann überfallen wird. Clarices Körper zeigt in diesem Moment keine Reaktion, doch im starren Blick des Mädchens herrscht Angst. Die Passivität des Körpers und seine ohnmächtige Reaktion sind Spiegelbild der gesellschaftlichen Reaktion angesichts von Inzest und Vergewaltigung. Im Roman wird noch ein weiterer Vergewaltigungsfall erzählt, der ebenfalls den gesellschaftlichen Umgang mit solchen Vorkommnissen illustriert: Lina, die Kindheitsfreundin von Clarice und Maria Inês, wurde im Alter von dreizehn Jahren auf dem Weg nach Hause von einem unbekannten Mann vergewaltigt:

O homen saiu do mato, de trás de uma moita de ciprestes. Estava esperando por ela. Sabia de muitas coisas, embora não fosse dali. Sabia de muitas coisas e estava esperando por ela, Lina, e saiu feito uma assombração de trás de uma moita de ciprestes. [...] Lina não gritou porque o primeiro gesto dele, rápido e calculado, foi tapar-lhe a boca com uma mão forte demais, exageradamente forte. (Lisboa 2001: 69–70)²⁵

Augen, starr wie die eines Leichnams, und es waren ja wirklich ein wenig die Augen eines Leichnams.”

- 24 “Als Afonso Olímpio das Zimmer verließ, weinte Clarice nicht. Sie ging ins Badezimmer. Sie übergab sich nicht. Sie duschte nochmal. Irgendetwas war in ihr zerbrochen, ohne ein Geräusch zu machen. Sie selbst zerbrach sich in ihr, die Seele im Körper. Clarice in Clarice. Sie fühlte sich so zart, dass sie in einer Träne sterben könnte, wegfließen, Wasser im Abfluss der Dusche.”
- 25 “Der Mann kam aus dem Wald, hinter einem Zypressenhain hervor. Er hatte dort auf sie gewartet. Er wusste Bescheid, auch wenn er nicht aus der Gegend war. Er wusste Bescheid und wartete auf sie, Lina, und kam aus dem Zypressenhain wie eine Erscheinung. [...] Lina schrie nicht, denn mit seiner ersten Bewegung, schnell und

Dem Mädchen wurde anschließend die Verantwortung für den Vorfall zugeschoben, weil sie angeblich aufreizende Kleidung getragen und die sexuelle Lust des Mannes geweckt habe. Der Täter bleibt unerkannt, die Straftat wird nicht geahndet, der weibliche Körper ist verantwortlich für das männliche Begehren.

In Clarices und Maria Inês' Familie gibt es, wie bereits dargelegt wurde, nur eine rudimentäre Kommunikation und viele Gesprächsthemen sind verboten. Somit entsteht die Notwendigkeit, Gefühle mithilfe der Körpersprache auszudrücken, also in einem Modus der Kommunikation, der sich der Diskursivierung entzieht. Der Missbrauch der Tochter ist ein wohl bekanntes Geheimnis, vielleicht das einzige Band, das die Familie und ihre Mitglieder zusammenhält. Um das 'familiäre Problem' zu lösen entscheidet Otacília, Clarice zu ihrer Tante nach Rio de Janeiro zu schicken. Auf diese Weise ordnet sie sich den dominanten Familienwerten der patriarchalischen Gesellschaft unter, sie hüllt den Inzest in Schweigen, um die Intaktheit der Institution Familie zu wahren. Ihr liegt fern, die eigene Tochter zu schützen und ihr im Gespräch eine Verarbeitung des Erlebten zu ermöglichen: Sie hat zwar zu der Tat geschwiegen und nichts gegen ihn unternommen, doch die Jahre lang verschwiegene Tat ist für Afonso Olímpio ihre Art, ihn zu bestrafen: "Se Otacília, cúmplice e inimiga, tivesse feito o que cabia a ela fazer e que ela preferiu guardar como um trunfo apodrecido no coração" (Lisboa 2001: 147).²⁶ Dennoch plagt Otacília im Gegensatz zu dem Vergewaltiger Afonso ein schlechtes Gewissen (Leal 2008: 195-196). Dies manifestiert sich in ihrem eigenen Körper durch einen 'Lupus erythematosus', eine Hautkrankheit, die tödlich verläuft – es ist, als wolle sich die Mutter durch ihrer Körperreaktion für ihre Feigheit selbst bestrafen:

A verdade, porém, era que Otacília estava morrendo e sabia disso. Morrendo rápido. Havia agora lesões em sua pele, pequenos machucados rosa-bebê. [...] A falta de ar às vezes era atroz e mordía as palavras na garganta dela, tornando o seu silêncio habitual ainda mais profundo e, de certa forma, mais cruel. Era um silêncio que usava suas frases avessas e brancas para explicitar

zielgerichtet, verschloss er ihren Mund mit einer unerbittlich starken, maßlos starken Hand."

26 "Wenn doch Otacília, Mitwiserin und Feindin, getan hätte, was ihr zugestanden hätte. Sie zog es vor, dies als einen Trumpf zu bewahren und in ihrem Herzen verderben zu lassen."

o tempo todo aquele círculo; culpar-se, culpá-lo. A ele, Afonso Olímpio, seu marido e pai de suas duas filhas. A si própria. (Lisboa 2001: 137–138)²⁷

Die Haut ist in den Wahrnehmungen des Körpers die Grenze zwischen Außen und Innen oder in den Worten von Claudia Benthien “symbolische Fläche zwischen Selbst und Welt” (Benthien 1999: 7). Auf der Haut und durch die Haut werden Zeichen und Hinweise geäußert, die auf innere seelische Störungen hindeuten.

Clarice wiederum versucht auf ihre Weise, ihr Leben in den Griff zu bekommen. Sie geht eine Ehe mit ihrem Cousin Ilton Xavier ein in der Hoffnung, das schreckliche Erlebnis der Misshandlung vergessen zu können. Doch eine Gewalttat hinterlässt immer Spuren, sie verwundet das menschliche Wesen und zeichnet es durch sowohl körperliche als auch psychische Verletzungen.²⁸ Auch Clarice spürt diese Verletzungen ihres Körpers und ihres Inneren und kann diese nicht allein verarbeiten. Als sie eines Tages in den Spiegel blickt, stellt sie fest, dass sich ihr Leben überhaupt nicht geändert habe: “Clarice entrou em seu quarto e foi conferir no espelho da penteadeira o quanto havia mudado. Não conseguiu descobrir” (Lisboa 2001: 177).²⁹ Und sie fasst eine wichtige Entscheidung, “estava na hora” [es war an der Zeit] (Lisboa 2001: 177): Sie packt einige ihrer Sachen ein und beendet die Ehe, die ihr keinerlei Ausweg aus

27 “In Wahrheit aber lag Otacília im Sterben und sie wusste es. Ein schneller Tod. Sie hatte jetzt Verletzungen am Körper, kleine Wunden in babyrosa. [...] Die Schwierigkeit zu atmen war manchmal grausam und ließ ihr die Worte in der Kehle steckenbleiben, so dass ihr gewohntes Schweigen noch tiefsinniger und gewissermaßen unmenschlicher wurde. Es war ein Schweigen, das die leere Kehrseite der Sätze dazu verwandte, die ganze Zeit diesen Teufelskreis aus Schuldzuweisungen zu verdeutlichen. An ihn, Afonso Olímpio, ihren Ehemann und Vater ihrer zwei Töchter. Und an sich selbst.”

28 Vgl. Delhom 2000: 279: “Eine gewaltsame Tat ist abgesehen von ihrer Gewaltsamkeit selten willkürlich oder zwecklos. Sie entspricht Absichten, verfolgt Zwecke; sie fügt sich in einen Handlungszusammenhang ein, der jeder Tat eine bestimmte Orientierung gibt und die Bedingung einer möglichen Rechtfertigung darstellt. Und doch verlieren jeder wertvolle Zweck und jede gute Absicht in Bezug auf die Gewalt ihre Relevanz, denn die einzige Wirkung einer Gewalttat, die sie immer und mit Sicherheit erreicht, ist die Verletzung eines Lebewesens. Ob durch die Verletzung und über sie hinaus ein Zweck erreicht werden kann, ist fragwürdig. Nur die Verletzung ist sicher. Und auch wenn ein Zweck über die Verletzung hinaus erreicht wird, kann und darf dieser nicht unabhängig von den Verletzungen betrachtet werden, die ihm als Stütze gedient haben.”

29 “Clarice ging auf ihr Zimmer und überprüfte im Spiegel des Schminktisches, wie stark sie sich verändert hatte. Sie konnte es nicht herausfinden.”

ihrer traumatischen Erfahrung geboten hatte. Einem symbolischen Akt vergleichbar übergibt sie sich auf der Toilette. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass Clarice sich nach der allerersten Vergewaltigung übergeben wollte, doch dazu nicht in der Lage war. Diese körperliche Reaktion holt sie nun in jenem Moment nach, in dem sie sich ihrer tiefen Verwundung, die sie Jahre lang verdrängt hatte, bewusst wird. Danach verlässt sie ihr bisheriges Leben, beginnt Alkohol und Drogen zu konsumieren, bis ihre zunehmende Selbstzerstörung in einen Selbstmordversuch mündet:

Quando a lâmina afiada lacera a carne de seu pulso e encontra uns vasos escuros e os rompe com facilidade, Clarice pode finalmente sorrir um sorriso seu. Porque agora não sente mais dor alguma. Está livre como o imortal que readquire a bênção da mortalidade e o sangue que vai maculando a água da banheira é o elemento de uma comunhão muito pessoal. Ela cerra os olhos com calma. Está quase feliz. (Lisboa 2001: 184)³⁰

Diese Handlung ist ein letzter Versuch, sich von ihrem traumatischen Erlebnis zu befreien und das Schuldgefühl für die eigene Existenz zu überwinden. Clarice war stets davon überzeugt, dass ihr Leben unverdient sei und sie selbst der eigentliche Grund für die Probleme der Familie sei: “Era Clarice que nunca deveria ter nascido. Que estragara uma família e agora estava estragando outra” (Lisboa 2001: 178).³¹ Die Narben an ihren Handgelenken, ein im Roman häufig beschriebenes körperliches Merkmal Clarices, sind der sichtbare Beweis für ihr Überleben und für ihre letztlich erfolgreiche Selbstüberwindung: “Acabou por se dar conta de que havia lentamente sobrevivido, de fato, a si mesma” (Lisboa 2001: 217).³²

Anlässlich Otacílias Tod treffen sich die beiden Schwestern im Haus der Familie. Zum ersten Mal haben sie nach vielen Jahren die Gelegenheit, den Inzest zu benennen und in Worte zu fassen. Während dieses Gesprächs auf einer Klippe nähert sich unerwartet Afonso Olímpio und versucht, mit seinen Töchtern zu sprechen. Der Leser erfährt an dieser Stelle, wie Afonso Olímpio zu Tode kommt: Maria Inês nämlich gibt ih-

30 “Als die scharfe Klinge das Gewebe an ihrem Handgelenk durchtrennt, auf dunkle Adern stößt und sie mit Leichtigkeit durchstößt, kann Clarice endlich ihr eigenes Lächeln aufsetzen. Weil sie jetzt keinen Schmerz mehr spürt. Sie ist jetzt so frei wie der Unsterbliche, dem der Segen der Sterblichkeit zuteil wird, und das Blut, das das Badewasser befleckt, ist das Element ihrer ganz persönlichen Kommunion. Ruhig schließt sie die Augen. Sie ist beinahe glücklich.”

31 “Es war Clarice, die nie hätte geboren werden dürfen. Die schon eine Familie zerstört hatte und nun die nächste zerstörte.”

32 “Schließlich wurde ihr klar, dass sie allmählich überlebt hatte und zwar sich selbst.”

rem Vater einen leichten Stoß, so dass dieser aus dem Gleichgewicht gerät und die Klippe hinabstürzt. Maria Inês hat ihrem Vater die grausame Tat niemals verzeihen können.

Hier wird die Vorstellung von Familienwerten und eines liebevollen Verhältnisses zwischen Kindern und Elten vollends zerstört. Der Roman ist somit auch ein Anlass, traditionelle Rollenbilder in der Familie zu hinterfragen. Interessanterweise ist nämlich dieser vergewaltigende Vater im Alltag und im Umgang mit anderen Menschen keineswegs gewalttätig. Er wird vielmehr als ruhiger Mensch beschrieben, der bei seinen Bekannten trotz seines Alkoholkonsums oder auch deswegen ein gewisses Mitleid auslöst: “As pessoas tinham em geral muita pena de Afonso Olímpio e toleravam nele até mesmo o odioso vício do álcool, porque ele tinha cara e jeito de vítima, nunca de algoz” (Lisboa 2001: 196).³³

In *Sinfonia em branco* gibt es letztlich weder Gut noch Böse, sondern vor allem eine Familie mit vielen Geheimnissen. ‘Weiblichkeitsvorstellungen’ wie Mutterliebe oder Schönheitsideale werden nach und nach demontiert und verworfen. Der Körper und seine Sinne werden im Roman so eindringlich thematisiert, weil genau darauf die Entwicklung der Geschichte und der Wandel der Figuren beruhen. Clarices Körpernarben und Otacílias Hautkrankheit zeigen, dass jeder Mensch seine Erfahrungen und Traumata in seinem Körper und durch seinen Körper anders wahrnimmt und verarbeitet. Der Inzestvorfall bleibt dem Leser bis zum Ende des Romanes verborgen. Die Beschreibungen von Körperteilen, Gesten und Details wie den Narben, der Hautkrankheit und den Blicken haben die Funktion, die Geschichte und die Entwicklungen der Figuren darzustellen. Indem der Roman das Thema Inzest und das Schweigen über dieses in den Mittelpunkt stellt, gelingt es genau dieses gesellschaftliche Tabu mittels der vorgestellten literarischen Möglichkeiten zu brechen.

33 “Die meisten Leute hatten großes Mitleid mit Afonso Olímpio und sahen ihm sogar das verhasste Laster des Alkohols nach, denn er hatte den Ausdruck und die Art eines Opfers, nicht eines Unmenschen.”

Literaturverzeichnis

- ANGERER, Marie-Luise (1995): *The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten*. Wien: Passagen-Verlag.
- BENTHIEN, Claudia (1999): *Haut*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- DELHOM, Pascal (2000): "Verletzungen". In: Dabag, Mihran/Kapust, Antje/Waldenfels, Bernhard (Hg.): *Gewalt. Strukturen, Formen und Repräsentationen*. München: Fink, 279–296.
- DUDEN, Barbara (2010): "'Frauen-Körper': Erfahrung und Diskurs (1970–2004)". In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*. 3. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag, 601–624.
- HOFF, Dagmar von (2003): *Familiengeheimnisse. Inzest in Literatur und Film der Gegenwart*. Köln: Böhlau.
- ISER, Wolfgang (1994): *Der Akt des Lesens*. 4. Auflage. München: Fink.
- KRÜGER-FÜRHOFF, Irmela Masai (2009): "Körper". In: von Braun, Christina/Stephan, Inge (Hg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. 2. Auflage. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 66–81.
- LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (2008): "As escritoras contemporâneas e o campo literário brasileiro: uma relação de gênero." ><http://repositorio.bce.unb.br/handle/10482/3569>< (25.04.2012).
- LISBOA, Adriana (2001): *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco.
- ROSA, Victor da (2005): "Elogio da leveza". In: *Revista Estudos Feministas*. >http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2005000300024&script=sci_arttext< (28.04.2012).

V.

TransPositionen

Bild- und Klangkonfigurationen: Intermediale Räume bei João Paulo Cuenca und Carola Saavedra

Peter W. Schulze

1. Lokalität und Medialität

In der brasilianischen Literatur der letzten Jahre zeichnen sich vermehrt transnationale Züge ab, zumindest was die Handlungsorte von Romanen anbelangt, die zunehmend außerhalb Brasiliens angesiedelt sind. Verstärkt wurde diese Tendenz zur 'Internationalisierung' durch eine Reihe von Förderinitiativen, allem voran durch das Amores-Expressos-Projekt von 2007, das 16 brasilianischen Autorinnen und Autoren ermöglichte, in unterschiedlichen Metropolen weltweit einen Roman zu schreiben, dessen Handlung sich in der jeweiligen Stadt abspielt.¹ Aber auch viele andere Romane der letzten Dekade erzählen Geschichten, die sich zumindest teilweise außerhalb von Brasilien ereignen – etwa *O paraíso é bem bacana* (2006) von André Sant'Anna und *O sol se põe em São Paulo* (2007) von Bernardo Carvalho, *A chave de casa* (2007) von Tatiana Salem Levy oder *Azul-corvo* von Adriana Lisboa (2011), um nur einige breit rezipierte Beispiele zu nennen.² Bei fast allen dieser Romane fällt auf, dass sie starke Bezüge zur 'brasilidade' aufweisen und die Fremde als Folie dient, vor der kulturelle Identitäten Brasiliens ausgelotet werden. Zu den wenigen Ausnahmen dieser Tendenz zählen zwei Romane aus dem Jahr 2010: *Paisagem com dromedário* [dt. *Landschaft mit Dromedar*] von Carola Saavedra und João Paulo Cuenca *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* [dt. *Das einzig glückliche Ende einer Liebesgeschichte ist ein Unfall*], die beide in deutscher Übersetzung vorliegen (Cuenca 2012, Saavedra 2013). In Cuenca's Roman, der im Rahmen von 'Amores Expressos' entstand und in Tokio angesiedelt ist, findet sich nur ein expliziter Verweis auf Brasilien: ein Lied von João Gilberto,

1 Vgl. Lobo (2011) zum Amores-Expressos-Projekt.

2 Vgl. hierzu die Beiträge im vorliegenden Band von Sebastian Knoth, Christoph Schamm und Marcel Vejmelka.

dessen Text die beiden Protagonisten, ein Japaner und eine polnisch-rumänische Immigrantin, bezeichnenderweise nicht verstehen. Bei Saavedra fehlt nicht nur jeglicher Brasilien-Bezug, sondern es existiert auch keine andere explizite nationalspezifische Zeichnung (weder vom Handlungsort noch von den Figuren) – sieht man vom brasilianischen Portugiesisch ab, in dem der Roman verfasst ist. Anders als in der zeitgenössischen brasilianischen Literatur üblich, zielen die aktuellen Romane von Cuenca und Saavedra angesichts der Fremde nicht auf eine “production of locality” (Appadurai 1998), sondern reflektieren stattdessen ein Phänomen, das sich als ‘production of mediality’ bezeichnen ließe: Beide Romane thematisieren die Medialisierung der Wahrnehmung und Lebenswirklichkeit ihrer Figuren über intermediale Darstellungsweisen, mit denen visuelle und akustische Medien in ihrer Wirkung literarisch nachgeahmt und die entsprechenden Dispositive als solche kenntlich gemacht werden. Bei João Paulo Cuenca handelt es sich primär um intermediale Bildräume, während Carola Saavedra Klangräume evoziert. *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* und *Paisagem com dromedário* entwerfen ihre Bild- bzw. Klangkonfigurationen in selbstreflexiver Form und ziehen dabei “ästhetische Effekte aus der Mediendifferenz” (Mecke 2011a: 23), wie im Folgenden aufgezeigt werden soll.

2. Bildräume in *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*

Wie schon der Titel nahe legt, handelt es sich bei João Paulo Cuencas drittem Roman um eine Geschichte, die ihre Konstruiertheit in ‘postmoderner’ Manier thematisiert. Kennzeichnend für den Roman ist ein Modus ironischer Selbstreflexion, der sowohl auf der Ebene der Erzählperspektive und der Figurenkonstellation als auch in zahlreichen intertextuellen und intermedialen Bezügen zum Ausdruck kommt.

Eine der beiden Erzählerfiguren der doppelten ‘Liebesgeschichte’, die in Tokio stattfindet, ist die Sexpuppe bzw. die Realdoll Yoshiko. Diese wird von dem angesehenen Dichter Atsuo Okuda in einer grotesken Aktualisierung des Pygmalion-Mythos zum Leben erweckt, indem er der ‘Gebrauchsplastik’, die für ihn in Spezialanfertigung hergestellt wurde, einen Namen gibt. Charakteristisch für die Zitathaftigkeit des Romans fließen neben dem Bezug auf Pygmalion auch Anklänge an weitere Mythen in

das Anfangskapitel ein. Etwa ein Verweis auf die Büchse der Pandora, da “abrir a caixa” (Cuenca 2010: 9) Assoziationen zur Caixa de Pandora weckt, oder auf die Erschaffung der Welt durch das Wort Gottes in der Genesis: “O mundo só começou a partir do momento em que o Sr. Okuda abriu a caixa e disse a palavra. Ele disse: Yoshiko” (Cuenca 2010: 9).³

Die zweite Erzählerfigur der “história de amor” ist Shunsuke, der Sohn des Dichters Atsuo Okuda, der die polnisch-rumänische Immigrantin Iulana Romiszowska begehrt. Cuencas Roman entwirft ein Bild Tokios, das sich aus Versatzstücken zusammensetzt, von denen viele der japanischen Populärkultur entstammen, die wiederum stark durch visuelle und audiovisuelle Medien geprägt ist. Bezeichnenderweise arbeitet der Erzähler Shunsuke für ein Unternehmen, das Filme und Kameras herstellt, während Atsuo Okuda sich als Dichter offiziell zurückgezogen hat und einen audiovisuellen Überwachungsapparat betreibt, der Dimensionen des Orwell’schen Big Brother aufweist. So schildert es zumindest Shunsuke, dessen Zuverlässigkeit als Erzähler aufgrund halluzinatorischer Einschübe und wiederholter abweichender Darstellungen in Zweifel gezogen werden kann.

2.1 Dispositive des Sehens

Im sogenannten “Sala do Periscópio” [Periskopraum] von Atsuo Okuda befinden sich unzählige Monitore mit Überwachungsaufnahmen aus ganz Tokio, die dem Erzähler Shunsuke, der selbst ständiger Kontrolle ausgesetzt ist, als “olho de uma mosca gigante” (Cuenca 2010: 13)⁴ erscheinen. Seit seiner Adoleszenz bis in die Gegenwart ist Shunsukes Leben bis in die intimsten Bereiche hinein auf Tausenden von Datenträgern aufgezeichnet worden. Die Überwachungsapparatur im Sala do Periscópio ist allerdings nur eines von verschiedenen Dispositiven des Sehens, welche die Medialisierung von Wahrnehmung und Lebenswirklichkeit der Figuren zum Ausdruck bringen. Im Erzählstrang von Shunsuke verdichten sich mehrere

3 “Die Welt begann erst in dem Augenblick, als Herr Okuda die Schachtel öffnete und das Wort sagte. Er sagte: Yoshiko” (Cuenca 2012: 7). Die deutsche Übersetzung mit dem Titel *Das einzig glückliche Ende einer Liebesgeschichte ist ein Unfall*, nach der hier und im Folgenden zitiert wird, stammt von Michael Kegler. Alle weiteren Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Peter W. Schulze.

4 “Auge einer riesigen Fliege” (Cuenca 2012: 10).

Passagen zu intermedialen Bildräumen, insbesondere in der Schlüsselszene des Romans, dem im Titel angeführten ‘*accidente*’ [Unfall].

Kapitel 3, in dem Shunsuke den Unfall erstmals schildert, beginnt mit der Evokation eines hybriden, transitorischen Bildraums. Die Blickanordnung des Protagonisten ist bestimmt durch das Fenster eines Zuges, der zum Halt kommt. Die geschilderte Sicht aus dem Fenster entspricht allerdings nicht der unmittelbaren menschlichen Wahrnehmung: Die Landschaft erscheint als “*desconjunto de traços horizontais*” (Cuenca 2010: 17);⁵ sie ist also zerfasert durch Bewegungsschlieren, die der Fahrtrichtung des Zuges entsprechen.⁶ Bekanntlich gilt die Eisenbahnfahrt – mit vorbeiziehender Landschaft und deren Rahmung durch Fenster – wahrnehmungsgeschichtlich als Vorläufer des Dispositivs Kino (Paech 1997: 83; vgl. auch Schivelbusch 2004). Dennoch entspricht die Szene bei Cuenca kaum einer typischen Form filmischen Sehens bzw. Schreibens. Es handelt sich gerade nicht um eine gewöhnliche Kamerafahrt, die mit den Mitteln der Literatur im Stil der Camera-Eye-Technik nachgeahmt wird. Anstelle der vermeintlichen Transparenz des Mediums mit seinem ausgeprägten Realismus-Effekt (wie er zumindest für den vorherrschenden illusionistischen Spielfilm konstituierend ist) evoziert der intermediale Bezug durch die Schilderung von Bewegungsspuren eine ‘technisch vermittelte’ Wahrnehmung. Shunsukes Blick auf die Landschaft aus dem Zugfenster ist also bereits deutlich medialisiert und kennzeichnet sich durch die Literarisierung eines Effekts, den Roland Barthes in Bezug auf die Fotografie treffend als “*contorsions de la technique*” (Barthes 1995b: 1130)⁷ bezeichnet hat.

2.2 Hybride Bildräume

Durch den Halt des Zuges nimmt das Sichtfeld plötzlich klare Konturen an: eine Häuserfront samt Geschäften und riesiger Werbefläche öffnet sich dem Blick, der kurz darauf, wie im Wechsel vom Weitwinkel- zu einem Teleobjektiv, das einzige erleuchtete Fenster fokussiert: “*Ali, um grupo de*

5 “Gewirr waagrecht Striche” (Cuenca 2012: 13).

6 In der menschlichen Wahrnehmung erhalten lediglich Dinge, die sehr nah am Sichtfeld vorbeiziehen, Bewegungsschlieren. Im Roman ist jedoch von der Landschaft die Rede, womit ein weites Blickfeld impliziert ist, in dem wahrnehmungsphysiologisch auch bei hoher Geschwindigkeit kein “*desconjunto de traços horizontais*” entsteht.

7 “Verformungen durch Technik”.

pequenas bailarinas ensaia uma coreografia no centro da sala, enquanto outras alongam as pernas numa barra de metal” (Cuenca 2010: 17).⁸ Die beschriebene Szene nimmt sich aus wie ein intermedialer Bezug auf den Impressionisten Edgar Degas, der über 200 Bilder zum Themenkreis Ballett angefertigt hat. Der Verweis auf die Bildwelt von Degas als eine Art *Tableau vivant* im Fensterrahmen eines Tokioter Gebäudes hat eine ironische Note, handelt es sich doch gleichsam um einen umgekehrten Kulturtransfer, da der impressionistische Maler stark vom japanischen Farbholzschnitt beeinflusst war und dem sogenannten Japonismus zugerechnet wird. Bei Degas manifestiert sich der Einfluss von Künstlern wie Hokusai, Hiroshige und Utamaro im Anschneiden zentraler Bildelemente, in der Flächigkeit und dem Fehlen eines deutlichen Bildmittelpunktes – besonders ausgeprägt in *Ballet, vu d’une loge* (1885). Die genannten Stilelemente finden sich auch häufig in fotografischen Momentaufnahmen, wobei sich Degas ebenfalls als Fotograf betätigt hat. Bei Cuenca bezieht sich die intermediale Referenz im Speziellen auf das erste Gemälde aus Degas’ großem Ballett-Werkzyklus: *La Salle de ballet de l’Opéra, rue Le Pelletier* von 1871. Typisch für Degas wirkt das Ölgemälde wie eine Momentaufnahme, im Bruchteil einer Sekunde aus dem raumzeitlichen Kontinuum isoliert. Zugleich suggeriert das Gemälde eine sich fortsetzende Bewegung, vor allem durch leichte Unschärfe und die Leere im Zentrum der Bildkomposition, die einen Sog der Figuren zur Bildmitte hin evoziert. Das Spannungsfeld aus “Kontinuität und Diskontinuität, Komposition und Dekomposition”, das als zentrales Bildprinzip Degas’ gelten kann (Hofmann 2007: 172), ist auch im intermedialen Kompositionsgefüge des hybriden Bildraums bei Cuenca angelegt und hat dort eine strukturbildende Funktion.

Eine ausgeprägte Spannung aus Bewegung und Stillstand kennzeichnet insbesondere die Darstellung des Unfalls, der im dritten Kapitel erstmals geschildert wird. Als Shunsuke die ästhetische Erfahrung der als “*tão puro*” [so *rein*] (Cuenca 2010: 17; kursiv im Original) wahrgenommenen Bewegung der Balletttänzerinnen mit Iulana teilen möchte, wird seine Absicht, sie an der Schulter zu berühren, durch eine Explosion verhindert. In Relation zu der sich mit Überschallgeschwindigkeit ausbreitenden stark verdichteten Luft der Detonation gerinnt die intendierte Armbewegung

8 “Dort probt in der Mitte des Raumes eine Gruppe kleiner Tänzerinnen eine Choreografie, während andere ihre Beine an einer Metallstange dehnen” (Cuenca 2012: 13). Das Wort “bailarinas” bedeutet neben “Tänzerinnen” auch “Ballerinas”, was für die folgenden Ausführungen wichtig ist.

des Protagonisten gleichsam zu einem Standbild. Mittels starker Zeitdehnung schildert Shunsuke die Explosion in einer Detailgenauigkeit, die sich der Wahrnehmung mit bloßem Auge entzieht und dem “Optisch-Unbewussten” entspricht, eine durch die Kamera ermöglichte filmische Seherfahrung, die Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* pointiert beschrieben hat: “Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen. Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung” (Benjamin 1991: 499–500). Im Sinne Benjamins unternimmt der Erzähler Shunsuke eine durch filmische Wahrnehmung induzierte Reise zwischen den “weitverstreuten Trümmern” der gewohnten Welt, wobei er Reflexionen über die Zerstörung anstellt, die dezidiert ästhetischer Natur sind. Die Explosion erscheint vor allem als ein Gefüge von Texturen, Materialien und Farben zerrissener Körper und Objekte, die sich im Raum zu neuen Konstellationen anordnen. Als intermedialer Bezug erscheint hier ferner das Ende von Michelangelo Antonionis Film *Zabriski Point* (USA 1970), in dem in einer fünfminütigen Sequenz zunächst eine Villa und dann Insignien der Konsumgesellschaft stark verlangsamt explodieren (begleitet von einem Song der Psychedelic-Rock-Band Pink Floyd). Wie in Cuenca Roman bleibt bereits in *Zabriski Point* offen, ob die mehrfach wiederholten, in Slow Motion dargestellten Explosionen sich realiter ereignen oder bloß in der Imagination des Protagonisten bzw. der Protagonistin stattfinden.

In *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* ist die geschilderte Zerstörung nicht nur innerhalb der diegetischen Welt angesiedelt, sondern manifestiert sich auch als Auflösung eines ‘Bildraums’. Erscheint die Degas’sche Ballettszene durch die doppelte Rahmung zweier Fenster bereits wie ein Bild-im-Bild, so wird in der Darstellung der Explosion die Bildlichkeit explizit als solche gekennzeichnet durch einen Blick zweiter Ordnung – am deutlichsten in dem Satz “O piso da composição se retorce, seu teto se transforma numa ladeira íngreme” (Cuenca 2010: 18).⁹ Das gerahmte Blickfeld des Erzählers ist mithin erneut bestimmt durch eine wahrnehmungslenkende Medialisierung des Sichtbaren, die einen

9 “Der Boden windet sich, das Dach wird zu einer abschüssigen Rampe” (Cuenca 2012: 14). Für die hier angestellten Betrachtungen ist zentral, dass Cuenca den Begriff “piso da composição”, also “Boden der Komposition”, verwendet.

intermedialen Raum konstituiert und wiederum einem anderen Medium nachempfunden ist. Nun entspricht die beschriebene Bildkonstellation einem Comic-Panel, das, einer medienspezifischen Konvention entsprechend, bei der Darstellung von Explosionen häufig verformt oder aufgebrochen wird.

2.3 Ein-Bildungen und Medienwirklichkeiten

Die selbstreflexive Thematisierung des Handlungsortes als 'Bildraum' legt nahe, dass es sich hierbei um die Imagination des Erzählers handelt, um eine Ein-Bildung, die sich aus intermedialen Versatzstücken der visuellen Kultur zusammensetzt. Dies suggeriert auch der weitere Verlauf der Narration, denn der 'acidente' wird insgesamt dreimal geschildert, jeweils mit wenigen, aber substanziellen Abweichungen. In Kapitel 22 ereignet sich keine Explosion; stattdessen setzt der Zug seine Fahrt mit einem Ruck fort: "O caminho da minha mão até seu corpo é interrompido quando, depois de um solavanco, a composição volta a se movimentar. Num instante, as bailarinas deixam de existir" (Cuenca 2010: 107).¹⁰ Der Erzähler wünscht sich, dass alle, die seine Begleiterin für eine russische Prostituierte halten, bei einer Zugexplosion sterben (Cuenca 2010: 107 bzw. Cuenca: 2012: 100). In Kapitel 30 schildert Shunsuke die Szene zum dritten Mal, wobei die Explosion sich erneut ereignet. In dieser letzten Darstellung der Detonation meint der Erzähler, Räuspern und Gelächter seines Vaters zu hören, der die Explosion über die Monitore im Sala do Periscópio beobachtet (Cuenca 2010: 142 bzw. Cuenca: 2012: 134).

Die Variationen eines 'singulären' Geschehens weisen Shunsuke als unzuverlässigen Erzähler aus. Zugleich erscheint die Erzählweise nach dem Prinzip der variierenden Wiederholung auch als Reflexion auf 'das Kunstwerk im Zeitalter seiner digitalen Variierbarkeit' (um Walter Benjamin abwandelnd zu paraphrasieren). Vor allem das Prinzip der 'variability', das Lev Manovich (2001: 36–45) als eines von fünf Charakteristika des Digitalen herausgearbeitet hat (Manovich 2001: 18–48), scheint die Erzählweise von Shunsuke zu leiten, da digital basierte Kulturproduktionen nicht

10 "Der Weg meiner Hand zu ihrem Körper wird unterbrochen, als sich plötzlich mit einem Ruck die Komposition wieder bewegt. Mit einem Mal hören die Tänzerinnen auf zu existieren" (Cuenca 2012: 100).

mehr fixiert, sondern grundsätzlich veränderbar sind und sich beliebigen Variationen unterziehen lassen. Die Schilderungen der Explosion markieren gleichsam die Schwelle zu einer neuen medientechnologisch bedingten Wahrnehmung und Weltsicht. Obgleich der Erzähler die Zerstörung in Zeitlupe zu einer Art ästhetischen Epiphanie überhöht und als einzigartiges auratisches Erlebnis ausgibt – am deutlichsten in dem Satz “Porque há algo nesse vagão que é irreproduzível e sublime” (Cuenca 2010: 19)¹¹ –, wird diese Aussage im Laufe des Romans unterhöhlt durch die zweifach wiederholte, voneinander abweichende Schilderung der Explosion. Somit steht die Darstellung der Explosion im Zeichen der Reproduzier- und Variierbarkeit und verweist offenbar nicht nur auf das Ereignis selbst, sondern vor allem auch auf die Repräsentation als solche, die stark durch intermediale Bezüge geprägt ist. Vor diesem Hintergrund wird auch die Wahrnehmung der Zerstörung als ästhetische Erfahrung deutbar, die in folgendem Satz exemplarisch zum Ausdruck kommt: “Essa gelatina de restos humanos, pedaços de ferro e plástico avança aos poucos, acumulando outros corpos e objetos, num ciclone cor de chumbo com franjas vermelhas” (Cuenca 2010: 18).¹² Als Referenz ausmachen lässt sich hier der Katastrophen- und Science-Fiction-Film mit seiner “Ästhetik der Zerstörung”. In dem Essay *The Imagination of Disaster* bestimmt Susan Sontag den Science-Fiction-Film als “concerned with the aesthetics of destruction, with the peculiar beauties to be found in wreaking havoc” (Sontag 2001: 213). Vor allem in der japanischen Medienkultur existiert eine solche Tradition der Inszenierung apokalyptischer Szenarien. So erscheint die Explosion als Verweis auf das Tokusatsu, ein in Japan sehr populäres Film- und Fernsehgenre, das geprägt ist durch zahlreiche Special Effects, insbesondere in der Darstellung von Explosionen und der Zerstörung urbaner Räume, die häufig detailgenau in Slow Motion zu sehen sind.¹³

Ein expliziter Bezug auf das Tokusatsu findet sich in Kapitel 23, und zwar auf die bekannteste Spielart des Genres, den *kaiju*- oder Monsterfilm, der von Ishirō Honda mit *Gojira* (Godzilla, JAP 1954) begründet

11 “Denn in diesem Wagen ist etwas, das nicht wiederzugeben ist, etwas Erhabenes” (Cuenca 2012: 15).

12 “Dieses Gelee aus menschlichen Überresten, Eisen- und Plastiktrümmern treibt langsam voran und reißt andere Körper und Dinge mit sich in einem bleifarbenen Wirbelsturm mit roten Fransen” (Cuenca 2012: 14).

13 Von den Special Effects leitet sich der Name des Genres ab: Tokusatsu ist ein Schachtelwort für ‘tokushu satsuei’, was so viel heißt wie ‘Spezialfotografie’.

wurde. Auf der Straße erscheint dem Erzähler Shunsuke sein Vater in Form einer Languste. Plötzlich taucht das Monstrum Gyodai auf, das vom Erzähler zunächst als riesiges Auge wahrgenommen wird – “está o enorme olho do monstro Gyodai” (Cuenca 2010: 112)¹⁴ – und damit gleichsam als Symbol der Hyperthropie einer omnipräsenten visuellen Kultur erscheint, die wiederum medial rezipiert wird: “[A] maioria não se move. Olham para cima enquanto fotografam e filmam meu pai com seus telefones celulares e câmeras digitais” (Cuenca 2010: 113).¹⁵ Bei Gyodai handelt es sich um eine Schlüsselfigur aus *Dengeki Sentai Changeman*, der 9. Super-Sentai-Serie, eine der bekanntesten Tokusatsu-Fernsehserien, die in Japan ab Februar 1985 mit 55 Episoden ein Jahr lang lief und in Brasilien 1988 in Synchronfassung als erste der Super-Sentai-Serien von Rede Manchete ausgestrahlt wurde und dort ebenfalls Kultstatus erlangte.¹⁶ Wie in der Fernsehserie vergrößert Gyodai in Cuencas Roman andere Monstren ins Überdimensionale. Aus seinem Auge zielt ein vielfarbiger Strahl auf den Dichter Atsuo Okuda in Form einer Languste, der darauf riesige Dimensionen annimmt, zahlreiche Gebäude zerstört und Menschen zermalmt, was der süffisanten Schilderung Shunsukes zufolge einige Jugendliche als “divulgação de algum filme” (Cuenca 2010: 113)¹⁷ einstufen.

Bezeichnenderweise ereignen sich die für *kaiju*-Filme typischen Zerstörungen durch “Sr. Lagosta Okuda” [Herr Languste Okuda] in Akihabara, auch *denkigai* oder ‘The Electric Town’ genannt. Akihabara ist das Zentrum des Elektronikhandels in Tokio, wo Shunsuke und Iulana am Bahnhof in die Yamanote-Linie einsteigen, um kurz darauf – in zwei von drei Schilderungen des Erzählers – von der Explosion erfasst zu werden. In Akihabara, dem Mekka elektronischer Unterhaltung, laufen zentrale Fäden der Handlung zusammen. Auch die Medialisierung von Wirklichkeit und Wahrnehmung der Figuren, die sich in der intermedialen Schreibweise des Romans und den Figurenperspektiven niederschlägt, sind in dem Zentrum der elektronischen Medienkultur emblematisch verdichtet. “The

14 “[D]as riesige Auge von Gyodai” (Cuenca 2012: 104).

15 “[D]ie meisten bewegen sich gar nicht. Sie schauen nach oben und fotografieren und filmen meinen Vater mit ihren Mobiltelefonen und Digitalkameras” (Cuenca 2012: 106).

16 Rede Manchete strahlte die Super-Sentai-Serie von 1988 bis 1994 aus, das Programm wurde darauf von Rede Record, dann von TV Gazeta weitergeführt und wird gegenwärtig von Rede Brasil gesendet.

17 “Reklame für einen Film” (Cuenca 2012: 106).

Electric Town' bildet den symbolischen und strukturellen Mittelpunkt des Romans, wobei sich hier Medienwirklichkeiten besonders markant in außermedialen Verhaltensweisen niederschlagen. Akihabara ist nicht nur das Zentrum des Elektronikhandels in Tokio, sondern auch zentraler Treffpunkt der Otakus, japanischer Fans von Videospielen, Animes und Mangas sowie von entsprechendem Merchandising. Viele der Otakus in Akihabara hängen (realiter) dem Cosplay an: Sie verkörpern durch Verkleidung und Verhalten möglichst originalgetreu Figuren aus Mangas und Animes, Spielfilmen und Videospielen. Die Vermischung von außermedialer Realität und Medienwirklichkeit reflektiert Shunsuke in seinem ironischen Kommentar über die Reaktion der Jugendlichen auf den überdimensionalen Atsuo Okuda in Form einer Languste, der als Werbung für einen Film eingestuft sowie fotografisch und filmisch festgehalten wird, wobei diese Schilderung wiederum als medieninduzierte Imagination des Erzählers erscheint. Auch bei den Erzählerfiguren handelt es sich also keineswegs um Instanzen, die eine verlässliche außermediale 'Realität' als solche kennzeichnen. Die Medialisierung der Lebenswelten ist somit unhintergebar. So verweisen die intermedialen Räume in Cuencas Roman kaum noch auf eine außermediale Wirklichkeit (innerhalb der Fiktion), sondern ähneln vielmehr Simulakren im Sinne Jean Baudrillards, die eine Unterscheidung von Realität und Imagination, von Vorbild und Abbild nicht nur unmöglich machen, sondern obsolet werden lassen (Baudrillard 1981: 9).

3. Klangräume in *Paisagem com dromedário*

Der dritte Roman von Carola Saavedra gibt (scheinbar) in direkter Rede die Perspektive der Malerin und Bildhauerin Érika wieder, die auf einer nicht näher spezifizierten Insel¹⁸ in 22 Tonaufnahmen ihren früheren Lebenspartner Alex adressiert. In den (literarisch transponierten) Tonaufzeichnungen arbeitet Érika vor allem ihre Dreiecksbeziehung mit Alex und Karen auf und leistet Trauerarbeit über den Tod der Freundin. Dabei reflektiert sie auch über die Möglichkeiten der Tonaufnahme als Kommunikationsmittel und experimentiert mit den künstlerischen Ausdrucks-

18 Durch die komplexen intertextuellen und intermedialen Verweisstrukturen des Romans lässt sich der Ort der Handlung in einer literarischen Spurensuche dennoch ausmachen. Vgl. hierzu den Beitrag von Susanne Klengel in dem vorliegenden Band.

formen des akustischen Mediums. Komplementär zu der direkten Rede Érikas zieht sich eine Art ‘Tonspur’ durch den Text, die durch kursiven Schriftschnitt gekennzeichnet ist. Im Wechselspiel dieser beiden Darstellungsebenen werden intermediale Klangräume evoziert, aber auch die Mediengrenzen zwischen Schrift und Tonaufnahme ausgelotet, ebenso wie das Spannungsverhältnis von Materialität und Referenzialität der Sprache, die jeweils durch bestimmte Wahrnehmungsformen und Schreibweisen zum Vorschein kommen.

3.1 Modi der Mündlichkeit

Mit (inter)medialen Mitteln schriftsprachlicher Literatur imitiert und reflektiert *Paisagem com dromedário* den Modus einer Mündlichkeit zweiten Grades im Sinne von Walter Ong, also eine “‘secondary orality’ of present-day high-technology culture, in which a new orality is sustained by telephone, radio, television, and other electronic devices” (Ong 2002: 11).¹⁹ Stimme und Schrift, Mündlichkeit und Textualität konturieren sich gegenseitig, wobei der Roman sowohl die jeweilige Medienspezifik als auch die unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten als solche herausstellt und ästhetisch verarbeitet. Von zentraler Bedeutung ist hierbei die ‘Medialisierung’ der Stimme, nicht nur unmittelbar via Tonaufzeichnung, sondern auch in Form von akustischen Repräsentationen zweiten und dritten Grades durch Medien wie Radio, Anrufbeantworter, Film und Computer, die der Stimme jeweils spezifische Prägungen einschreiben.

Ist “[d]ie Entkörperlichung von Gehör und Stimme” (Durham Peters 2002: 392) für auditive Medien charakteristisch, so verstärkt sich die Distanz zur unmittelbaren Wahrnehmung vormedialer Ausdrucksformen in *Paisagem com dromedário* durch eine ‘Entklanglichung’ der Tonaufnahmen im Medium der Schrift. Der Roman bzw. die Schrift erscheint jedoch nicht bloß als “Notationssystem des Gesprochen” (Weigel 2006: 17). Auf der kursiv gehaltenen Darstellungsebene sind Modulationen der Stimme und Formen des akustischen Affektausdrucks ebenso in Schriftsprache transponiert wie Musik, Geräusche und akustische Zäsuren.

19 Walter Ong definiert die ‘secondary orality’ in Abgrenzung zur ‘primary orality’, d. h. “the orality of a culture totally untouched by any knowledge of writing or print” (Ong 2002: 11).

Die Schriftsprache nähert sich in *Paisagem com dromedário* dem Modus der Mündlichkeit, wobei aus den Differenzen der beiden Ausdrucksformen starke Spannungsfelder entstehen, die wiederholt als solche hervorgehoben werden. In verbalen Selbstbespiegelungen thematisiert Érika ihre mündliche Artikulation: “Mas eu estou falando tanto, o ruim de falar em vez de escrever é isso, a gente fala e logo em seguida esquece o que disse, então o que a gente diz é sempre novo, desconectado de qualquer lógica anterior, de qualquer contexto” (Saavedra 2010: 12).²⁰ Dementsprechend setzt die Erzählung immer wieder von neuem an, nähert sich kreisend ihren Sujets, ist von Brüchen und Abweichungen bestimmt, die sich nicht nur in der Narration äußern, sondern auch in der Materialität der Stimme, die auf der ‘Tonspur’ durch Angaben zu außersprachlichen Ausdrucksformen wie Lautstärke oder Sprechpausen dargestellt ist (wie noch näher auszuführen sein wird). Der “stimmliche[n] Artikulation” entsprechend, ist die ‘gesprochene’ Sprache Érikas “punktiert und fragmentiert, sie vollzieht sich im Ablauf der Zeit, doch führt sie eher vereinzelte, diskrete Zeitpunkte, Miniaturereignisse und lose Neuanfänge vor denn eine kontinuierliche Geschichte” (Kolesch 2006: 54). In der intermedialen Transposition erscheint Érikas Stimme als “Organ des Imaginären”: Mit dem Tonband lässt sich Roland Barthes zufolge eine Äußerung aufnehmen, die “weniger verdrängt, weniger zensiert und weniger von inneren Regeln unterdrückt” ist – im Gegensatz zur Schrift, die “eine Art Gesetzgebung und ein Funktionieren des recht strengen Codes des Satzes” impliziere (Barthes 1995a: 1070).²¹

20 “Aber ich rede so viel. Das ist der Nachteil, wenn man nicht schreibt, sondern spricht – man spricht und hat kurz darauf schon wieder vergessen, was man gesagt hat. Daher ist das Gesagte immer neu, losgelöst von der vorherigen Logik und des vorherigen Kontexts.” Die hier und im Folgenden zitierte deutsche Übersetzung (vgl. Saavedra 2013) stammt von Maria Hummitzsch. Zum Zeitpunkt der Drucklegung dieses Beitrags lag die Übersetzung noch nicht als Publikation vor, deshalb können hier die Seitenzahlen der Zitate nicht angeführt werden.

21 “La voix est un organe de l’imaginaire et, avec le magnétophone, on peut avoir ainsi une expression moins refoulée, moins censurée et moins soumise à des lois internes. L’écriture, au contraire, implique une sorte de légalisation et de fonctionnement d’un code assez sévère portant notamment sur la phrase. La phrase n’est pas la même avec la voix et avec l’écriture.”

3.2 Tonaufnahmen als Trialog

“In jeder Stimme wird”, so Dieter Mersch, “der Bogen zwischen der Leiblichkeit des Sprechenden und der Beziehung zum Anderen gespannt” (Mersch 2006: 213). In *Paisagem com dromedário* ist die Beziehung zum Anderen eine der Abwesenheit.²² Alex’ und Karens Telefonanrufe werden von Érika nicht entgegengenommen, ihre Nachrichten auf dem Anrufbeantworter der Protagonistin bleiben unbeantwortet. Und obwohl Érika sich an Alex richtet, bringt sie ihm die Tonaufnahmen nicht zu Gehör. Anders als in einem Monodrama beschränkt sich die Kommunikation jedoch nicht bloß auf eine sprechende Figur. Neben der Aufzeichnung von Gesprächen mit ihren beiden Gastgebern stellt Érika auch einen imaginären Dialog mit Alex her, wie sie selbst feststellt: “o gravador nada mais era do que a minha necessidade de conversar com você” (Saavedra 2010: 108).²³

Medien dienen der Erzeugung von Präsenz. Dementsprechend nutzt Érika Tonaufnahmen, um Alex’ Abwesenheit aufzuheben, um die räumliche und zeitliche Differenz zwischen ihnen zu überwinden. Sie adressiert Alex nicht nur, sondern zeichnet in Aufnahme 14 seine Nachrichten auf ihrem Anrufbeantworter auf und bezieht diese ‘dialogisch’ in ihre Äußerungen ein, wobei sie dieselbe Nachricht zweimal aufnimmt und in unterschiedliche ‘Gesprächszusammenhänge’ einmontiert, gleichsam als Autopsychoanalyse, durch die sie verschiedene Unterbewusstseinsschichten freilegt. Die Aufnahme bzw. das ‘Gespräch’ mit Alex erscheint dabei auch als Aussprache über eine andere Person: “Talvez eu tenha inventado tudo isso apenas para te falar de Karen” (Saavedra 2010: 108).²⁴ So nehmen sich die Tonaufnahmen aus wie ein ‘Trialog’, den Érika als ‘Wiederholung’ der vergangenen Dreiecksbeziehung mit einem Abwesenden und einer Toten führt.

Wie jeder Klang erscheint auch die Stimme als eine Materialisierung von Zeit, an welche sie untrennbar gebunden ist, wobei die Stimme durch die Aufzeichnung in eine doppelte Zeitlichkeit von Gegenwart und Vergangenheit aufgespalten wird. In Aufnahme 4 überlegt Érika, eine alte Nachricht der todkranken Karen in ihre Aufzeichnungen einzumontieren,

22 Vgl. Klinger (2013) zu dem bei Saavedra zentralen Topos der “(Un)Möglichkeit den anderen zu erreichen”.

23 “Das Aufnahmegerät stand lediglich für mein Bedürfnis, mit dir reden zu wollen.”

24 “Vielleicht habe ich all das hier nur erfunden, um mit dir über Karen reden zu können.”

um die vergangene Zeit des Sprechens mit der gegenwärtigen zu synchronisieren und somit aus den unbeantworteten Fragen der Freundin eine Aussprache mit der Verstorbenen zu konstruieren:

“Já percebeu como é estranho ouvir a voz de uma pessoa que não mais existe? [...] E aquela voz gravada para sempre, perguntando, perguntando. Outro dia pensei em pegar essa gravação e fazer uma montagem com as minhas respostas. Pareceria um diálogo.” (Saavedra 2010: 29–30)²⁵

Handelt es sich bei der Stimme um ein ephemeres Phänomen, das beim Erscheinen bereits im Verschwinden begriffen ist, so ermöglichen akustische Speicher- und Wiedergabemedien die Zeit gleichsam aufzuheben, im doppelten Wortsinn als Aufbewahrung der Stimme und als tendenzielle Einebnung des Abstands zwischen dem Sprechen während der Aufnahme und dem nachfolgenden Hören des Gesagten. Doch Érikas Wissen um den Tod der Sprechenden lässt die Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart im Akt der Rezeption umso deutlicher hervortreten. Die Stimme erscheint unumgehbar als “Signum von Differenz in Zeit und Ort” (Weigel 2006: 23).

3.3 Materialität der Stimme

Érika unterlässt es letztlich, Karens Nachrichten als konstruierten Dialog in ihre Aufnahmen einzumontieren, auch weil ihr eine Dimension des Sprechens besonders wichtig erscheint, die sich gerade nicht in den Signifikaten der Worte niederschlägt:

Durante todo aquele tempo ouvi repetidamente a sua voz, não me interessavam as palavras, se ela reclamava ou ria ou chorava ou me fazia acusações, o que importava era aquele registro, aquele som. A voz de Karen. O tom melódico e triste da voz de Karen, aquele jeito cantado de falar, como se tudo tivesse que ter uma harmonia própria. (Saavedra 2010: 28)²⁶

25 “Ist dir schon mal aufgefallen, wie seltsam es ist, die Stimme eines Menschen zu hören, den es nicht mehr gibt? [...] Und für immer diese Stimme auf Tonband, die fragt und fragt. Neulich habe ich überlegt, diese Aufnahme zu nehmen und zusammen mit Antworten von mir eine Montage daraus zu machen. Als wäre es ein Gespräch.”

26 “In dieser ganzen Zeit habe ich mir in Endlosschleife ihre Stimme angehört, ihre Worte interessierten mich nicht, ob sie jammerte oder lachte oder weinte oder mir Vorwürfe machte, wichtig war ihre Stimmlage, der Klang. Karens Stimme, der melodische und traurige Ton von Karens Stimme, diese Art Singsang, als ob alles eine eigene Harmonie haben müsste.”

Die Ebene des “akustische[n] Signifikant[s], d. h. die Materialität der Stimme und die ganze Dimension von Klang- und Affektmodulation” (Weigel 2006: 17), die Érika so wichtig ist, bleibt eine Leerstelle, so wie der Tod Karens eine Lücke im Leben der Protagonistin hinterlassen hat. Érika bezieht die Aufzeichnungen der Rede Karens nicht in ihre Aufnahmen ein, sondern ‘schildert’ lediglich die charakteristische Stimme und Sprechweise der verstorbenen Freundin. Damit wird Érikas Stimme gleichsam zum Medium der Stimme von Karen, die mithin als solche – in ihrer “Leiblichkeit des Klangs” (Mersch 2006: 214) – verschwindet. Die allgegenwärtige Abwesenheit, die in der Figurenkonstellation und in den Kommunikationsformen zum Ausdruck kommt, manifestiert sich auch auf formaler Ebene, insbesondere in intermedialen Transpositionen von Klängen, die jenseits von Bedeutung und Verstehbarkeit in den Text einfließen und dort semantische Leerstellen bilden.

Während “das Verhältnis von Sinn und Sinnen” in der Literatur deutlich “von seiner Sinnseite dominiert” ist, schalten akustische Medien “die Sinn-Sinne-Relation so, dass der traditionelle Sinnprimat gesprengt werden kann” (Hörisch 2001: 14). Eine Entsprechung findet diese ‘Sprengung des Sinnprimats’ in der Transposition von Klängen, wobei in *Paisagem com dromedário* kaum konkrete Klanglichkeit durch literarische Techniken nachgeahmt wird – wie es etwa möglich wäre in Form von Lautmalerei (als akustische Annäherung an einen spezifischen Klang jenseits der Semantik) oder in der Betonung der Musikalität von Sprache durch Akzentuierung von Klang und Rhythmus.²⁷ Stattdessen sind immer wieder ‘begrifflich’ Leerstellen in den Text eingestreut, etwa unidentifizierbare Geräusche (z. B. “*Ruídos não identificáveis*”, Saavedra 2010: 13, kursiv im Original²⁸) oder eine Stimme, die so leise ist, dass die Worte nicht ‘vernehmbar’ sind (z. B. “*Voz muito baixa, inaudível*”, Saavedra 2010: 10, kursiv im Original²⁹). Ähnlich verhält es sich mit der Simultanität von Geräuschen, die für die akustische Wahrnehmung kennzeichnend ist und in intermedialen Trans-

27 In anderen Texten Saavedras hingegen ist die Musikalität der Sprache von zentraler Bedeutung. Besonders evident ist dies in *Breve início do mundo (episódio em três movimentos)*, einem Originalbeitrag für die *Revista Osesp*, die Zeitschrift des Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. In dieser Erzählung ‘in drei Sätzen’ geht es vor allem um die Form der Sprache, insbesondere um Aspekte wie Klang, Rhythmus und Variation (vgl. Saavedra 2012).

28 “Undefinierbare Geräusche.”

29 “Eine ganz leise Stimme, nicht zu verstehen.”

positionen zum Ausdruck gebracht werden kann, beispielsweise durch experimentelle Erzählformen wie die Unterteilung von Buchseiten in mehrere Spalten mit ‘synchronen’ Abläufen (so etwa in *Zettel's Traum* von Arno Schmidt) oder durch sukzessive Beschreibung von Geräuschen. Obwohl *Paisagem com dromedário* durch Schilderungen räumlich gestaffelter Geräusche Klangräume evoziert und auf der ‘Tonspur’ Geräuschkulissen die Ausführungen der Protagonistin untermalen (bis ein Hinweis zum Klangwechsel folgt), finden sich in der Darstellung simultaner Schallereignisse wiederum zahlreiche Leerstellen, die aus der Übertönung leiser durch lautere Klänge resultieren.

3.4 Leerstellen im Klangraum

Die Leser/innen – und auch Alex, der Adressat der Aufnahmen – werden wiederholt aus dem akustischen Wahrnehmungsraum der Protagonistin sowie aus einem Teil ihrer Schilderungen ausgeschlossen. Dies ist allerdings nicht nur den medialen Differenzen zwischen Tonaufzeichnung und Text geschuldet, die der Roman in vielfältiger Weise reflektiert. Ebenso treten Differenzen zwischen ‘unmittelbaren’ und medialisierten Klängen hervor sowie Unterschiede zwischen Schallereignis und Hörereignis. Die Medialität von Klängen und deren medienspezifische Verfasstheit manifestieren sich beispielsweise, als Érika die Idee für eine mögliche Klanginstallation entwickelt und dafür ihren Herzschlag aufnehmen möchte:

Vou começar agora, se aproximar o microfone do meu peito, as batidas, você ouve?

Barulho do microfone em contato com a roupa.

Acho que não dá para ouvir. Eu precisaria de um amplificador. (Saavedra 2010: 17)³⁰

Wie aus dem Passus hervorgeht, sind bestimmte Schallereignisse durch ihre Medialität geprägt und untrennbar mit dieser verbunden. Für die Wahrnehmung des intendierten Hörereignisses ist ein Akustikverstär-

30 “Ich fange gleich mal damit an und halte das Mikrofon an meine Brust, hörst du dann meinen Herzschlag? / *Geräusch eines Mikrofons, das mit Kleidung in Berührung kommt.* / Ich glaube, man kann es nicht hören. Ich bräuchte einen Verstärker.”

ker nötig, da bloß die ‘Störgeräusche’ der Reibung des Mikrofons an der Kleidung der Protagonistin zur Aufnahme gelangen. Das Ausbleiben bestimmter Klänge erscheint jedoch nicht bloß als Folge medientechnischer Mängel, sondern resultiert vor allem auch aus der subjektiven Wahrnehmung von Schallereignissen. So meint Érika, ein schlechtes Gehör zu haben, und obwohl Untersuchungen beim Otologen das Gegenteil bewiesen hätten, werde sie das Gefühl nicht los, ihr Hörvermögen sei vermindert: “Sempre tive a impressão que todo mundo ouvia melhor do que eu. De que eu havia perdido alguma coisa” (Saavedra 2010: 17).³¹ Die Geräuscharstellung als akustische Leerstelle und der wiederholte Ausschluss der Leser/innen aus dem intermedialen Klangraum des Romans wirkt somit auch wie eine Spiegelung der als defizitär empfundenen Hörereignisse der Protagonistin. Érikas Eindruck, dass ihr in der akustischen Wahrnehmung etwas entgehe, sie immerzu etwas versäume, erklärt sich nicht zuletzt aus der spezifischen Zeitlichkeit von Klängen, die als Materialisierung vergehender Zeit erscheinen und damit für einen ständigen Verlust stehen, der sich im Tod Karens am deutlichsten manifestiert. So wirken Érikas Aufnahmen nicht nur wie eine Kompensation ihrer als mangelhaft erfahrenen akustischen Wahrnehmung, sondern auch als Versuch einer Konservierung und Stilllegung von Zeit und Erinnerung.³² Doch diese Versuche sind zum Scheitern verurteilt, wie die Protagonistin – vor dem Hintergrund der abhanden gekommenen letzten Nachricht von Karen – feststellen muss: “A minha vontade é gravar tudo, o tempo todo, para que nada mais me escape. Mas sempre algo me escapa” (Saavedra 2010: 104).³³

3.5 Schallereignis und Schriftbild

Gleichsam als Kompensation für das Gefühl, dass ihr ‘immer etwas entgeht’, projiziert die Protagonistin eine besondere akustische Wahrnehmungsfähigkeit auf ihren (imaginierten) Zuhörer Alex. So meint Érika, ihre Tonaufnahmen böten die Möglichkeit, Schallereignisse festzuhalten,

31 “Es ist mir schon immer so vorgekommen, als würden alle anderen besser hören als ich. Als würde ich etwas nicht mitbekommen.”

32 Vgl. Aragão (2011) zur Thematik der “Projektionen von Erinnerung” in *Paisagem com dromedário*.

33 “Jetzt will ich alles aufnehmen, die ganze Zeit, damit mir nichts mehr entgeht. Aber irgendwas entgeht mir immer.”

die sie zwar nicht als Hörereignisse wahrnehme, die sich Alex beim Anhören der Aufnahme jedoch erschließen könnten. In Aufnahme 2 zeichnet Érika für mehrere Minuten das Geräusch des Meeres auf, ohne dabei zu sprechen. Auf der 'Tonspur' ist dies wiedergegeben mit "[...] *barulho do mar, por alguns minutos apenas o barulho do mar*", gefolgt von einem neuen Absatz mit Reflexionen der Protagonistin über die Wahrnehmung und Interpretation von Klängen:

O que você ouviu? As ondas? O mar batendo nas pedras? Ou você ouviu alguma outra coisa além disso? [...] Tanta coisa você talvez tenha ouvido sem que eu saiba, eu aqui, apenas o mar e as ondas batendo. [...] Talvez você, só de ouvir esta gravação, pudesse afirmar, maré alta, lua cheia, latitude, longitude. Ou, como nos filmes de detetive, você, perspicaz, talvez possa concluir, lógica, apenas lógica, que a praia, deserta a esta hora, deve ficar afastada do centro [...]. (Saavedra 2010: 18)³⁴

In dem Passus manifestieren sich sowohl die Unterschiede zwischen Schall- und Hörereignis als auch die medialen Differenzen zwischen Schrift und Tonaufzeichnung. Während Érikas 'Versprachlichung' ihrer akustischen Wahrnehmung weitgehend der 'Tonspur' mit der geringen Informationsdichte entspricht, imaginiert sie über die Figur des Adressaten Alex ein Hörereignis, das wesentlich komplexer ist und zahlreiche Rückschlüsse über den Ort und dessen Beschaffenheit ermöglicht. Érikas Ausführungen zeugen von der Rolle der "Literatur als Medium des Symbolischen par excellence", das "dazu prädestiniert ist, die Realität im Hinblick auf dasjenige zu filtern, was Bedeutung hat und 'Sinn macht'" (Mecke 2011b: 204). Auditive Medien hingegen vermögen Klänge in Echtzeit aufzunehmen und damit Schallereignisse wiederzugeben, die sich nicht nur "jenseits der Bedeutung ereigne[n]" (Mecke 2011b: 204), sondern sich mitunter auch der Beschreibbarkeit entziehen. Die Diskrepanz zwischen akustischer und schriftsprachlicher Wahrnehmung bzw. Repräsentation kristallisiert sich in dem angeführten Passus deut-

34 "[...] *aufgewühltes Meer, mehrere Minuten nur das Tosen des Meeres*. / Was hast du gehört? Die Wellen? Das Meer, das auf die Steine klatscht? Oder hast du noch was anderes gehört? [...] Du könntest so viele Dinge gehört haben, ohne dass ich es mitkriege ... ich hier ... um mich herum nur das Meer und die tosenden Wellen. [...] Vielleicht wüsstest du es nur über das Hören dieser Aufnahme – Flut, Vollmond, Breitengrad, Längengrad. Oder wie in einem Detektivfilm: Mit deinem scharfen Verstand, über Logik, allein über Logik, folgerst du, dass der um diese Zeit leere Strand weit vom Zentrum entfernt sein muss [...]."

lich heraus, wobei die spezifische intermediale Transposition von Klang und Sprache auch unterschiedliche Zeitregime sinnfällig macht. Während sich die Schilderungen Érikas ohne semantische Einbußen wiedergeben lassen und zeitdeckend erzählt sind, unterliegt die Klangwiedergabe auf der 'Tonspur' einer starken Zeitraffung, die mehrere Minuten auf wenige Wörter herunterbricht. Darin kommt ein akustischer 'Informationsverlust' zum Ausdruck, der sich in der literarischen Wiedergabe von Klängen per se einstellt, wenngleich Klangfülle – wie in anderen Passagen des Romans deutlich – ebenso evoziert werden kann wie Dauer, die hier in der 'loopartigen' Umrahmung der Zeitangabe "*alguns minutos*" mit der wiederholten Klangbezeichnung "*barulho do mar*" literarisch transponiert ist. Bezeichnenderweise sind die Angaben zu Klang und Dauer nicht näher spezifiziert und erscheinen mithin als Markierung einer akustischen Leerstelle, die eine medienspezifische Differenz sinnfällig macht: Während der Ton ein zeitbasiertes Medium ist, handelt es sich bei dessen intermedialer Transposition, also der schriftlichen Versprachlichung im Roman, neben der Übertragung in eine symbolische Zeichenordnung auch um eine Veräumlichung von Klängen in Form von bedruckten Seiten. Durch die spezifische Anordnung der Schriftzeichen, vor allem durch die Ausgestaltung des Schriftbildes in Form von Absätzen, Einzügen oder Einschüben in unterschiedlichem Schriftschnitt, suggeriert der Text eine andere Zeitlichkeit, die im performativen Prozess des Lesens Resonanz findet. So dient der grafisch abgehobene, kursiv gehaltene Text der 'Tonspur' auch der Rezeptionslenkung, da er als unregelmäßig auftretende visuelle Zäsur die weitgehend homogene Linearität des Schriftbildes aufbricht und damit den Lesefluss durch unterschiedliche Formen von Rhythmus, Dauer und Zeitlichkeit verändert. Die Ausgestaltung des Schriftbildes korrespondiert jedoch nicht direkt mit der Dauer der unterschiedlichen Schallereignisse. Stattdessen kommt ein eigenes Zeitregime der Schriftsprache zum Ausdruck, das sich in dem Roman in spezifischer Weise artikuliert, womit die intermediale Transposition wiederum eine Mediendifferenz markiert.

3.6 Klaviatur der Klänge

Die medienspezifische Form der Tonaufnahme manifestiert sich nicht nur im Schriftbild oder in der Syntax und dem Satzrhythmus gesprochener Sprache seitens der Ich-Erzählerin, sondern auch in der Evokation un-

terschiedlicher Geräuschkulissen. In ihre Aufnahmen bezieht Érika immer wieder Klänge ein, teils mit dokumentarischer Absicht und aus dem Bedürfnis heraus, alles festzuhalten, aber auch gezielt als inszenatorisch eingesetzte Gestaltungsmittel. Etwa wenn sie ihre Worte musikalisch unterlegt und die Musik dabei die Funktion eines “emotionalen Verstärkers” bekommt, wie es Boris Ejchenbaum (2003: 110) in Bezug auf den Stummfilm formuliert hat. So dient triste Musik als melodramatische Untermalung für eine Schilderung, die erstmals auf den Tod von Érikas Freundin anspielt: “*Música instrumental ao fundo. Lenta e melancólica. / Karen nunca pensava na morte*” (Saavedra 2010: 20).³⁵ Dramaturgische Mechanismen der ‘Tongestaltung’ werden einerseits als Effekte eingesetzt, andererseits aber auch als solche offengelegt, als ironische Brechung einer – womöglich inszenierten – Befindlichkeit, etwa wenn dissonante Tonfolgen einer CD als “*trilha sonora para os meus pesadelos*” (Saavedra 2010: 74)³⁶ erhalten sollen, die Érika vergeblich mit ihrer Stimme zu begleiten versucht, was im konträren Affektausdruck eines Lachens mündet.

Doch nicht nur Klänge komplementieren die direkte Rede der Protagonistin. Das ‘akustische Kontinuum’ wird immer wieder unterbrochen durch Zäsuren wie “*Interrupção*” [Unterbrechung], “*Pausa*” [Pause] oder “*Silêncio*” [Stille]. Während “*Interrupção*” als Unterbrechung der Aufzeichnung einen harten Schnitt impliziert, der sich klanglich niederschlägt und damit auf die Medialität der Tonaufnahme verweist, steht “*Silêncio*” für die Fortdauer der Aufnahme ohne markante Schallereignisse, jedoch nicht als Fehlen jeglicher Geräusche, wie die Protagonistin feststellt: “*há sempre algo que ficará gravado*” (Saavedra 2010: 37).³⁷ In Reminiszenz an John Cage erscheint die Stille als Teil der Klaviatur der Klänge, als stets singuläre Geräuschkulisse an der Schwelle der bewussten Wahrnehmung.³⁸ Dieser Klanglichkeit, die sich letztlich der Bezeichnung wie auch der Sinnzuweisung entzieht, stellt die Protagonistin ihre Narration gegenüber – als Form der Sinngebung, wie sie ihrem abwesenden Gesprächspartner Alex gegenüber verlauten lässt: “[É] tão reconfortante saber que, seja como for,

35 “*Im Hintergrund Instrumentalmusik. Langsam und getragen. / Karen hat nie an den Tod gedacht.*”

36 “*Soundtrack zu meinen Albträumen.*”

37 “[E]s [gibt] immer etwas, das aufgenommen wird.”

38 In Bezug auf sein erstes Silent Piece mit dem Titel *4'33* äußerte John Cage in einem Interview mit Richard Kostelanetz (1989: 63): “Es gibt keine Stille. Das, was man als Stille empfand, war voller zufälliger Geräusche [...]”

tudo fará sentido no final. E não esses ruídos, essa música que a gente não ouve, esse murmúrio silencioso e a constante sensação de que estamos perdendo alguma coisa” (Saavedra 2010: 19).³⁹

Aus dem Sinngebungsprozess der Erzählung werden die Leser/innen allerdings wiederholt ausgeschlossen, indem die Worte Érikas plötzlich nicht mehr vernehmbar sind, ihre Stimme selbst zu bloßem Geräusch wird, gekennzeichnet durch Einschübe wie “*Voz muito baixa, inaudível*” (Saavedra 2010: 10).⁴⁰ Érikas Stimme ist damit nicht mehr Medium sprachlich-semantischer Bedeutungsübertragung, sondern gewissermaßen Ereignis im Sinne einer “Ästhetik des Performativen” (Fischer-Lichte 2004), die in der schriftsprachlichen Literatur allerdings nur simuliert werden kann (und letztlich bloß in Form des Leseaktes ihren Ausdruck findet, wobei die Stimme der Leser/innen per se von derjenigen der Figur divergiert). Manifestationen jenseits der Wortsprache fließen in der intermedialen Transposition stimmlicher Ausdrucksformen wiederholt in den Text ein. Neben Details zur sprachlichen Artikulation wie Lautstärke, Sprechpausen oder Klang der Stimme – z. B. “embargada” [erstickt] oder “chorosa” [weinerlich] – handelt es sich hierbei auch um nicht-sprachliche Äußerungen wie Atmen, Lachen oder Pfeifen. Geringe Lautstärke der Stimme oder deren Übertönung durch andere Geräusche führen dabei häufig zum temporären Ausschluss der Leser/innen aus der Narration der Ich-Erzählerin.

Die Rezeption des Textes als Klang und die Rolle der Leser/innen als imaginäre Hörer/innen werden in einigen Passagen ironisch gebrochen und in ihrer Ambivalenz offengelegt. Beispielsweise wenn Érika in direkter Rede dazu auffordert, den vorbeilaufenden Touristen zuzuhören. Ohne vorherige Hinweise auf den Ort entsteht durch die Geräuschkulisse auf der ‘Tonspur’ der Eindruck eines touristischen Badeortes, wobei die Staffelung der Schallereignisse in einen akustischen Vorder- und Hintergrund sowie Geräusche in Bewegung einen spezifischen Klangraum evozieren: “*Ruído de passos, barulho do mar, de ondas batendo no cais, ondas de maré alta. Vozes, trechos de conversas em inglês, de vez em quando uma frase em espanhol. Risos. Muito ao longe, barulho do motor de um ou outro carro. Vento for-*

39 “[E]s ist so beruhigend zu wissen, dass am Ende, ganz gleich, was kommt, alles einen Sinn ergibt. Und nicht diesen Lärm, diese Musik, die wir nicht hören, dieses leise Getuschel und das ständige Gefühl, dass wir etwas nicht mitkriegen.”

40 “Eine ganz leise Stimme, nicht zu verstehen.”

te” (Saavedra 2010: 16).⁴¹ Wieder in Normalschrift, äußert Érika eine Frage: “Ouviu? Fecha os olhos e ouve, percebe? Percebe que há nesse som algo específico, que só poderia existir aqui. Um momento irrecuperável” (Saavedra 2010: 16).⁴² Ohne namentliche Anrede formuliert, adressiert Érika damit auch die Leser/innen – und zwar als Hörer/innen einer Geräuschkulisse, die akustisch nicht präsent ist. Der Aufforderung, die Augen zu schließen, um sich auf den ‘spezifischen Klang’ zu konzentrieren, können die Leser/innen somit nicht nachkommen – weniger, weil damit der Akt des Lesens suspendiert würde, als vielmehr aufgrund der unausweichlichen Differenz der Geräuschkulisse beim Lesen zu dem zeit- und ortsspezifischen Klang, auf den die Erzählerin verweist. Doch auch wenn sich die Leser/innen an die beschriebene Geräuschkulisse halten, entzieht sich das Spezifische des Klangs, da Begriffe wie “*Ruído de passos*” zwar Schrittgeräusche bezeichnen, nicht aber deren jeweils singulären Klang zu fassen vermögen. Die Textpassage hat damit die ‘Doppelfunktion’ einerseits eine Geräuschkulisse zu evozieren und andererseits auf eine akustische Leerstelle zu verweisen.

3.7 Transmediale Passagen

Das Spiel mit der Wiedergabe von Klängen und Geräuschkulissen zieht sich durch den gesamten Roman und kulminiert in der letzten Aufnahme. *Paisagem com dromedário* endet mit Ausführungen Érikas zu ihrer geplanten Abreise, gefolgt von zwei Absätzen in kursivem Schriftschnitt:

Mas, como te dizia, fiz a minha mala, me despedi de Pilar.

Ruído. Interrupção.

A sala é grande, espaçosa. Uma janela, uma porta fechada. A sala está vazia, quase na penumbra. Há apenas uma mesa de madeira e sobre ela um gravador. No canto esquerdo do gravador, pisca uma luz amarela que ilumina tenuemente o cómodo. Ouve-se uma voz que diz: Como te dizia, fiz a minha mala, me despedi de Pilar. Ruído. Interrupção. (Saavedra 2010: 167)⁴³

41 “Polternde Schritte, tosendes Meer, Wellen, die gegen die Kaimauer schlagen, Flut. Stimmen, englische Gesprächsfetzen, ab und zu ein spanischer Satz, Gelächter. Weit in der Ferne das Geräusch vereinzelter Autos. Starker Wind.”

42 “Hörst du das? Schließ die Augen und hör genau hin. Fühlst du das? Fühlst du, dass dieser Klang etwas Eigenes hat, das es nur hier gibt? Etwas Unwiederbringliches.”

43 “Aber wie gesagt, ich packte meinen Koffer und verabschiedete mich von Pilar. / Geräusch. Unterbrechung. / Der Raum ist groß, geräumig. Ein Fenster, eine geschlossene Tür. Der Raum ist leer, liegt fast im Halbdunkeln. Nur ein Holztisch mit einem Aufnahmegerät befindet

Am Ende des letzten Absatzes tritt hinter der Ich-Erzählerin unvermittelt eine weitere Erzählerfigur hervor. Der Wechsel der Erzählinstanz geht einher mit einem – wiederum schriftsprachlich transponierten – Medienwechsel. In Kursivschrift, die sich als ‘Tonspur’ durch den Text zieht, wird erstmals ein Schauplatz beschrieben, an dem sich bloß ein Tisch mit einem eingeschalteten Tongerät befindet, von dem die letzten Worte und Geräusche der abschließenden Aufnahme Érikas abgespielt werden.⁴⁴ Vor dem Hintergrund dieser metafikionalen Inszenierung, die bereits in den Reflexionen und akustischen Performances der Protagonistin angelegt ist, erscheint die Tonaufnahme nun als Klanginstallation (wobei der Titel des Romans bzw. der Installation wiederum ironisch auf ein anderes Medium verweist, handelt es sich bei ‘Paisagem com’ doch um den generischen Titel eines Landschaftsgemäldes).

In der neuen intermedialen Konstellation dient der kursiv geschnittene Text nicht mehr der ‘unmittelbaren’ Wiedergabe der ‘Tonspur’. Érikas Schilderung ist durch eine weitere Erzählerfigur gefiltert, wie das Satzgefüge “*Ouve-se uma voz que diz: Como te dizia, fiz a minha mala, me despedi de Pilar*” deutlich macht.⁴⁵ Die Raumbeschreibung, in der die Position des Tongeräts genau geschildert ist, nimmt sich aus wie ein Indiz dafür, dass der letzte Absatz wie im Drama als eine Art Nebentext verstanden werden kann. Demnach wäre der Passus keine intermediale Transposition der ‘Klanginstallation’, sondern entweder die ‘Transkription’ oder das ‘Drehbuch’ dazu, die den Leser/innen in Form des ‘Romans’ vorliegen. Dieser Kunstgriff impliziert eine doppelbödige Reflexion über das “im Prinzip [...] paradoxe Unterfangen” der “Simulation eines Mediums in einem anderen”, bei der es sich streng genommen um eine “Nachahmung des Unnachahmlichen” handelt (Mecke 2011a: 15), auch wenn interme-

sich darin. In der linken Ecke des Geräts leuchtet ein gelbes Lämpchen, das ein schwaches Licht in den Raum wirft. Man hört eine Stimme, die sagt: Aber wie gesagt, ich packte meinen Koffer und verabschiedete mich von Pilar. Geräusch. Unterbrechung.”

44 Die minimalistische Ausstattung des Handlungsortes erinnert an die Bühnenräume von Samuel Beckett, insbesondere auch an *Krapp's Last Tape* (1958), ein Monodrama, in dem ein alter Mann an seinem Geburtstag in einem spartanisch eingerichteten Zimmer resigniert auf ein Tonband spricht, alte Bänder aus früheren Jahren anhört und diese kommentiert. Das Stück endet mit dem Tonband im Aufnahmemodus, während der Protagonist selbstversunken schweigt: “[KRAPP *motionless staring before him. The tape runs on in silence.*] / CURTAIN” (Beckett 1990: 223).

45 Da die zweite Erzählerfigur keinerlei Charakterisierung erhält, könnte es sich möglicherweise auch um Érika selbst handeln, die ihre eigene Rede verfremdend aus einer Außenperspektive in der 3. Person Singular wiedergibt.

diale Darstellungsformen den Eindruck der Simulation anderer Medien hervorzurufen vermögen.

Das Spannungsverhältnis intermedialer Konfigurationen zwischen Schrift und Klang (und Raum) wird damit jedoch nicht aufgelöst, sondern noch verstärkt. Begreift man *Paisagem com dromedário* wie in der hier vorgeschlagenen Lesart aufgrund des letzten Absatzes als 'Transkription' oder 'Drehbuch', dann erscheint der 'Roman' selbst als Paratext einer Klanginstallation, als "Übergangszone zwischen Text und Außer-Text" (Genette 2001: 388), womit sich der 'Werkmittelpunkt' auf einen außerliterarischen 'Text' verlagert. Diese Dezentrierung der Literatur ist jedoch durchaus doppelbödig, da der 'Roman' nicht bloß auf ein transmediales Teilprodukt einer (fiktiven) Arbeit der bildenden Kunst reduziert wird. Durch die komplexe Konstruktion und die Finessen in der literarischen Komposition affirmiert der 'Roman' zugleich die Literatur als solche, indem er sowohl die vielschichtigen Darstellungsformen als auch die ästhetischen Gestaltungsmöglichkeiten dieses Mediums zur Geltung bringt. Dabei sind es gerade die intermedialen Transpositionen und die vielfältigen Bezüge zu anderen Medien, die der Literatur Kontur verleihen und Reflexionen über ihren medialen Status ermöglichen.

4. Coda

In den Romanen *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* sowie *Paisagem com dromedário* entfalten sich intermediale Räume in Form von komplexen Bild- und Klangkonfigurationen, die selbstreflexiv der eigenen 'production of mediality' Rechnung tragen. Darstellungsregime der Literatur sowie der visuellen bzw. akustischen Medien kommen dabei in unterschiedlicher Form zum Ausdruck, sie komplementieren und konturieren sich, stehen aber auch in Kontrast zueinander und erzeugen Widersprüche, die zu der ästhetischen Kraft der beiden Werke beitragen. Die intermedialen Transpositionen in den Romanen von Saavedra und Cuenca ermöglichen eine "beständige Transformation des Geschehens, indem in und mit einem Medium und einer Wahrnehmungsform eine Alterität, eine andere mediale Verfasstheit wie auch ein anderes Wahrnehmen in An- und Abwesenheit gespiegelt wird" (Kolesch 2006: 54). An- und Abwesenheit sind dabei auch über die formale Ausgestaltung hinaus von elementarer Bedeutung und manifestieren sich in einem komplexen Wechselverhältnis

von Wahrnehmung, Repräsentation und Erinnerung, ein zentraler Themenkomplex in beiden Werken, der noch genauer zu untersuchen wäre.

Literaturverzeichnis

- APPADURAI, Arjun (1998): "The Production of Locality". In: Ders.: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 178–199 [Erstveröff. 1996].
- ARAGÃO, Maria Fernanda Garbero de (2011): "Ruídos de afeto: projeções de memória em *Paisagem com dromedário*, de Carola Saavedra". In: *Cadernos do CNLF* XV, 5, 3, 2488–2496. >www.filologia.org.br/xv_cnlf/tomo_3/213.pdf< (16.08.2012).
- (2012): "À terceira margem, a terceira imagem: os afetos triangulares nas narrativas de Carola Saavedra". In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 40, 151–158. ><http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/7992/6084>< (31.12.2012).
- BARTHES, Roland (1995a): "Roland Barthes s'explique" [Interview mit Pierre Boncenne, 1979]. In: Ders.: *Œuvres complètes, Bd. 3: 1974–1980*. Hg. Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1068–1079 [Erstveröff. 1980].
- (1995b): "La chambre claire". In: Ders.: *Œuvres complètes, Bd. 3: 1974–1980*. Hg. Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1105–1200 [Erstveröff. 1980].
- BAUDRILLARD, Jean (1981): *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.
- BECKETT, Samuel (1990): "Krapp's Last Tape". In: Ders.: *The Complete Dramatic Works*. London/Boston: Faber and Faber, 213–223 [Erstveröff. 1958].
- BENJAMIN, Walter (1991): "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" [Dritte Fassung]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften, Bd. 1.2*. Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno/Gershon Scholem. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 471–508 [Erstveröff. 1939].
- CUENCA, João Paulo (2010): *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2012): *Das einzig glückliche Ende einer Liebesgeschichte ist ein Unfall*. Übs. Michael Kegler. München: A1.
- DURHAM PETERS, John (2002): "Helmholtz und Edison. Zur Endlichkeit der Stimme". In: Kittler, Friedrich/Macho, Thomas/Weigel, Sigrid (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin: Akademie Verlag, 291–312.
- EJCHENBAUM, Boris M. (2003): "Probleme der Filmstilistik". In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. 5. durchges. u. erw. Auflage. Stuttgart: Reclam, 97–137 [Erstveröff. 1927].
- FISCHER-LICHTE, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GENETTE, Gérard (2001): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übs. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp [Erstveröff. 1987].
- HOFMANN, Werner (2007): *Degas und sein Jahrhundert*. München: C. H. Beck.

- HÖRISCH, Jochen (2001): *Der Sinn der Sinne. Eine Geschichte der Medien*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- KLINGER, Diana (2013): “Carola Saavedra: da (im)possibilidade de alcançar o outro”. In: Chiarelli, Stefania/Dealtry, Giovanna/Vidal, Paloma (Hg.): *O futuro pelo retrovisor: inquietações na literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco (im Druck).
- KOLESCH, Doris (2006): “Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst”. In: Dies./Krämer, Sybille (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 40–64.
- KOSTELANETZ, Richard (1989): *John Cage im Gespräch: zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*. Übs. Almuth Carstens und Birger Ollrogge. Köln: DuMont [Erstveröff. 1988].
- LOBO, Rosana Corrêa (2011): “Amores Expressos. Literatura brasileira em tempos de globalização” [Vortrag, XII Congresso Internacional da Abralic, 2011]. ><http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0672-1.pdf>< (13.09.2012).
- MANOVICH, Lev (2001): *The Language of New Media*. Cambridge/London: MIT Press.
- MECKE, Jochen (2011a): “Medien der Literatur”. In: Ders. (Hg.): *Medien der Literatur. Vom Almanach zur Hyperfiktion. Stationen einer Mediengeschichte der Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: transcript, 9–25.
- (2011b): “Hörspieltechniken der Literatur. Jean Thibaudeaus *Reportage d'un match international de football*”. In: Ders. (Hg.): *Medien der Literatur. Vom Almanach zur Hyperfiktion. Stationen einer Mediengeschichte der Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: transcript, 191–217.
- MERSCH, Dieter (2006): “Präsenz und Ethizität der Stimme”. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 211–236.
- ONG, Walter J. (2002): *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*. New York: Routledge [Erstveröff. 1982].
- PAECH, Joachim (1997): *Literatur und Film*. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- SAAVEDRA, Carola (2010): *Paisagem com dromedário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2012): “Breve início do mundo (episódio em três movimentos)”. In: *Revista Osesp* [Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo], 3, 6–9. >www.osesp.art.br/portal/paginadinamica.aspx?pagina=breveiniciodomundo< (16.08.2012).
- (2013): *Landschaft mit Dromedar*. Übs. Maria Hummitzsch. München: C. H. Beck.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang (2004): *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer [Erstveröff. 1977].
- SCHMIDT, Arno (1986): *Zettel's Traum: 1963–69*. Faksimile-Ausgabe der Erstauflage 1970. Frankfurt am Main: Fischer.
- SONTAG, Susan (2001): “The Imagination of Disaster”. In: Dies.: *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador, 209–225.
- WEIGEL, Sigrid (2006): “Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom. Kulturwissenschaftliche Perspektiven”. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 16–39.

Comic ohne Bilder? Intermediale Transposition in *O cheiro do ralo* von Lourenço Mutarelli

Georg Wink

In einem Band zur brasilianischen Literatur der Gegenwart erfordert ein Beitrag zu Lourenço Mutarelli eine Vorbemerkung: Mutarelli ist in Brasilien ein preisgekrönter Autor – allerdings nicht in erster Linie für seine Prosa, sondern für seine Comicalben. Von über einem Dutzend Preisen in den diversen Kategorien des ‘HQ Mix’ (des brasilianischen Comic-‘Oscars’) bis hin zum ehrwürdigen ‘Troféu Angelo Agostini’ hat der Autor so gut wie alle denkbaren Anerkennungen für sein Werk erhalten. In Brasilien gilt er daher als einer der wichtigsten Gegenwartsautoren, insbesondere von ‘graphic novels’. Erst 2002, als sein erster Roman *O cheiro do ralo* [Der Geruch aus dem Abfluss] erschien, wechselte er das Medium vom Comic zu Prosa. Eine interessante Frage, die sich an das literarische Werk von Mutarelli stellt, lautet, warum der Autor von Comic zu Literatur überging und vor allem, wie er diesen Wechsel vollzog. Dafür ist es notwendig, den – in seinem Fall – aufschlussreichen biografischen Hintergrund zu beleuchten und die unterschiedlichen Schreibweisen in diesen beiden Textsorten zu analysieren. Die darauf aufbauende Hypothese, die ich in meinem Beitrag verfolge, ist, dass in seinen Romanen Merkmale einer ‘comicartigen Schreibweise’ (vergleichbar der ‘filmischen Schreibweise’) festgestellt werden können. Dieser Comic-Bezug wurde relativ schnell von der Kritik bemerkt (vgl. z. B. Assis 2007) oder schlicht vorausgesetzt, allerdings nie präzisiert.

Comiczeichnen als Traumabewältigung?

Die Frage, warum Mutarelli vom Comicautor zum Romanautor wurde, ist insofern nicht hinreichend, als dass dessen biografischer Hintergrund – soweit man seinen eigenen Angaben Glauben schenken darf¹ – beson-

¹ Mutarelli führt in einem Interview mit der renommierten Zeitschrift *Idé* (Mutarelli 2008), herausgegeben von der Brasilianischen Psychoanalytischen Gesellschaft in São

ders markant und bereits entscheidend dafür war, warum er überhaupt anfangs, Comics zu verfassen. Geboren im Jahre 1964 in einer Mittelschichtfamilie in São Paulo war sich Mutarelli wohl seit seiner Kindheit bewusst, dass er an psychischen Störungen litt. Dieses Bewusstsein äußerte sich ihm zufolge so deutlich, dass er zu seinem zehnten Geburtstag wünschte, von einem Psychiater untersucht zu werden – ein Wunsch der, man ahnt es, von seinen Eltern aus Angst vor nachbarschaftlicher Stigmatisierung abschlägig beschieden wurde. Seine Beschreibung des kindheitlichen Symptoms der Sehstörung, “porque tinha umas coisas na cabeça, tinha umas sensações, via umas coisas muito coloridas, via coisas com halos” (Mutarelli 2008: 73–74),² könnte auf eine organische Psychose oder Persönlichkeitsstörung hinweisen. Seine Erziehungsberechtigten verweigerten sich nicht nur dieser Selbstdiagnose, sondern beantworteten den Hilferuf mit Körperverletzung. Das Elternhaus beschreibt er überhaupt als chronisch gewalttätig. Der Vater, ein frustrierter Künstler, habe als Polizeikommissar gearbeitet und an seinen Kindern systematische und kreative Misshandlungen durchgeführt. Als Mutarelli siebzehn Jahre alt war, sei er von seinem Vater gezwungen worden, der Folterung eines Verhafteten beizuwohnen, angeblich um ihm deutlich zu machen, wie man aus einem Unschuldigen einen Schuldigen mache (Mutarelli 2008: 72). Das Kindheitstrauma beantwortete Mutarelli – auch das ein nicht ungewöhnlicher psychologischer Reflex – mit ‘kompromissloser Liebe’ zu seinem Vater, auf die ich in der Analyse von *O cheiro do ralo* zurückkommen werde.

Als junger Erwachsener frequentierte Mutarelli einschlägige Gegenden im Zentrum von São Paulo (Assis 2007), in denen die Quelle für seine Milieukenntnisse vermutet werden kann, die er so treffend in seinem späteren Comicwerk verarbeitet hat. Seine psychische Situation verschlimmerte sich schlagartig an seinem 24. Geburtstag, zu dem ihm Arbeitskollegen als Überraschung eine fingierte Entführung mitsamt Hinrichtung inszenierten. Ohne den üblen Streich zu erkennen, beschloss Mutarelli, als er mit der vermeintlich scharfen Waffe an der Schläfe im Fond des Ent-

Paulo, seinen gesamten Schaffensprozess explizit auf seine Biografie zurück. Auch wenn diesen Erklärungen im Folgenden nachgegangen wird, ist dabei natürlich zu beachten, dass sie Teil seiner öffentlichen Selbstinterpretation als Künstler sind.

2 “Ich hatte da so Sachen in meinem Kopf, hatte solche Wahrnehmungen, bunte Dinge, von denen Strahlen ausgingen.” Alle Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Georg Wink.

führungsautos lag, sich allein durch psychische Anstrengung selbst zu töten. In seinem autobiografischen Comicalbum *Réquiem* (1998) verarbeitete der Autor zehn Jahre später dieses Erlebnis, illustriert durch Fotos, mit denen seine Geburtstagsgäste den Moment der Auflösung der Inszenierung und des Übergangs zu den Festlichkeiten dokumentierten [Abb. 1]. Dort beschreibt er auch, wie er aus dem Trauma ein schweres Angst-Panik-Syndrom entwickelte, das ihn praktisch über zwei Jahre hinweg derartig paralyisierte, dass er kaum sein Zimmer verlassen konnte. In dieser Phase wurde ihm aber auch endlich die lang ersehnte psychologische Untersuchung zuteil, die eine bipolare bzw. manisch-depressive Störung diagnostizierte. Behandelt wurde Mutarelli zum einen mit dem starken Beruhigungsmittel Lorax, dessen Wirkstoff Lorazepam bei ihm so gut ansprang, dass er nach seinen Angaben das Medikament bis heute täglich einnimmt (Mutarelli 2008: 77). Das Beruhigungsmittel bekam für Mutarelli eine existenzielle Bedeutung, wie seine Antwort auf die Frage "O que o Lorax faz com você?" nahelegt: "É tanto tempo que eu tomo e me faz tão bem, que ele

Abb. 1. Quelle: Lourenço Mutarelli (1998): *Réquiem*. Porto Alegre: Minitonto, 12–13 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von L. Mutarelli).



faz o que eu sou” (Zit. nach Assis 2007).³ Zum anderen ist Mutarelli nach eigenen Angaben seit diesem Zeitpunkt in psychoanalytischer Therapie, was ebenfalls von Bedeutung für sein späteres Werk sein könnte.

In dieser Zeit beginnt Lourenço Mutarelli mit dem Verfassen von Comics. Sein erstes Album *Transubstanciação* (1991) und möglicherweise auch die Folgealben können, so legen die biografischen Informationen nahe, als eine Form der Selbsttherapie verstanden werden. Seine inzwischen elf Comicbände handeln stets aus einer sehr subjektiven Perspektive von ‘dysfunktionalen Personen’ in einem Zustand existenzbedrohender Einsamkeit und Orientierungslosigkeit, die einer brutalen Lebenswirklichkeit der Metropole hilflos ausgesetzt sind. In vielen finden sich autobiografische Elemente. Die Zeichnung ist schwarzweiß, expressionistisch, spannungsgeladen, der Text dazu meist ohne Sprechblasen – Kommunikation ist unter den Protagonisten kaum möglich –, sondern als innerer Monolog in Form eines Blocktexts angeordnet. Im erwähnten Album *Transubstanciação* wird ein Vaternörder aus dem Gefängnis entlassen und scheitert an seiner feindseligen Umwelt; in *A confluência da forquilha* (1997) lässt sich ein Comiczeichner mit dramatischen Folgen auf eine Teufelssekte ein; die aus vier Bänden bestehende ‘Trilogie’ um den Detektiv Diomedes *O dobro de cinco* (2000), *O Rei do Ponto* und *A soma de tudo I/II* (2002) spielt in der schonungslos gezeichneten Unterwelt São Paulos; in *Mundo Pet* (1998–2000) portraitiert Mutarelli die Fälle von Schizophrenie unter seinen Familienangehörigen; der offiziell letzte Comicband *Caixa de areia* (2006) wiederum ist eine Scheinautobiografie.⁴ Zum Comicautor wurde Mutarelli, so lässt es zumindest der biografische Hintergrund vermuten, aus einer psychopathischen Krisensituation heraus, in der sich seine künstlerische Begabung als geeignetes Mittel zur Selbsttherapie erwies.⁵

3 “Was macht das Lorax mit Dir?”, “Ich nehme es schon so lange und es tut mir so gut, dass es mich zu dem macht, der ich bin.”

4 Inzwischen hat Mutarelli doch wieder einen Comicband fertiggestellt, *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011), der sich jedoch von seinen früheren Produktionen unterscheidet: Es handelt sich eigentlich um eine Sequenz aus farbig gestalteten Gemälden, in der jedes Panel eine ganze Seite im Querformat einnimmt.

5 Tatsächlich hatte Mutarelli bereits vor seinem Schockerlebnis als anonymer Zeichner in den Studios von Maurício de Souza, dem ‘brasilianischen Walt Disney’, gearbeitet und war zumindest an einem Fanzine (*Over12*, mit Francisco Marcatti) beteiligt (Rabello/Floro 2008).

Vom Comiczeichner zum Verfasser von 'comicartiger' Prosa

Warum nun der Wechsel zur Prosa-Literatur? Mutarelli hat diesen Schritt immer wieder mit entwaffnender Offenheit erklärt. Zunächst sei nach dem Tod seines Vaters, offenbar seinerseits ein Comicliebhaber und zentraler Adressat der Werke seines Sohnes, der hauptsächliche Antrieb, Comics zu verfassen, weggefallen – so dass man annehmen könnte, die Traumabewältigung sei nicht nur ein einseitiger Prozess von Mutarelli selbst gewesen. Weiter bemerkt er, wohl nicht ohne eine gewisse Ironie, der Unterschied im Verdienst und im Status eines Comic-Schaffenden und eines Schriftstellers sei so drastisch, dass er sich entschlossen habe, nicht mehr als unterbezahlter “artesão” [Kunsthandwerker], sondern als wohldotierter “artista” [Künstler] tätig zu werden. Auch wenn hier übertrieben wird – schließlich leben auch in Brasilien die wenigsten Schriftsteller allein vom Verkauf ihrer Bücher – ist doch zutreffend, dass das Vorurteil gegenüber Comics als kurzlebige und anspruchslose Kunst, wenn nicht gar als Bereich der Jugendliteratur, sich hartnäckig hält, obwohl andererseits gerade Brasilien auf eine überraschend lange Tradition der gesellschaftlichen Wertschätzung von Comics verweisen kann (Wink 2013). Der Hauptgrund scheint tatsächlich – im Falle Mutarellis – im unvergleichbaren Arbeitsaufwand zu liegen. Nach eigenen Angaben benötigt er für den ‘Scribble’, also den ersten Entwurf eines Comic, der bereits den Text und Skizzen zu den Panels enthält, etwa einen Monat; für die zeichnerische Ausarbeitung der Skizzen, das ‘Artwork’, hingegen fast ein Jahr. *O cheiro do ralo*, so der Entstehungsmythos, schrieb er innerhalb von zwei Wochen während des Karnevals (Mutarelli 2008: 170). Das heißt, Mutarelli verfasst Prosa schlicht schneller als Comics, wobei dies ein Umstand seiner Schreibweise ist, auf die ich noch genauer eingehen werde. Die unüblichen pragmatischen Erklärungen, mit denen der Autor auch zu kokettieren scheint, lassen kaum Widerspruch zu, überzeugen aber gleichzeitig nicht vollständig.

Interessant an seiner Argumentation ist allerdings der Hinweis auf die zweiteilige Arbeitsweise. Wenn seinen Comics stets ein Scribble zugrunde lag, worauf baut dann seine Prosa auf? Geht sie möglicherweise auch von einer Skizze räumlicher Bild-Text-Sequenzen aus oder ist sie sogar im Prinzip nichts anderes als der Textteil dieser Skizze? In diesem Fall wäre es keine Transposition von Comics in Form einer Prosa-Adaptation, sondern eine Prosa, die – ohne diesen Schritt auszuführen – als Comic vorstrukturiert ist; und dies wäre von zentraler Bedeutung für das Phänomen der ‘comicartigen Schreibweise’.

Die Bildfunktion des Comic im Vergleich zum Film

Was genau ist unter ‘comicartiger Schreibweise’ zu verstehen? Um diese Frage zu beantworten, ist zunächst zu klären, wie die besonderen, vom literarischen Schreiben grundsätzlich verschiedenen Darstellungsmittel von Comics funktionieren. Hierfür ist es hilfreich, sich zunächst den Vergleich zum Film zu vergegenwärtigen, da eine verwandte Schreibweise, nämlich die kinematografische Prosa, auf eine lange Tradition (Charles Dickens, James Joyce, John dos Passos, Alfred Döblin, Manuel Puig etc.) verweist und hinlänglich in ihren Eigenarten bekannt ist. Die Verbindungen zwischen Film und Comic sind nicht nur offensichtlich, sondern – was weniger bekannt ist – die Medien bezogen sich sogar von Anfang an aufeinander, war doch einer der ersten Filme überhaupt, *L’Arroseur arrosé* (1895) von Louis Lumière, durch eine Cartoon-Bildfolge des französischen Zeichners Georges Colomb (Pseudonym ‘Christophe’) inspiriert (Caneppele/Krenn 1999: 7). Abgesehen von den Elementen Ton und Text, wobei Ton für Film und Text für Comics keine unverzichtbaren Mittel sind, aber die Verwendung von Schrift in Comics natürlich einen zentralen Unterschied darstellt, fallen die ähnlichen Montageverfahren wie Perspektive, Einstellungsgröße, Schnitt der Einstellungen bzw. Panels ins Auge. Erwähnt wird jedoch in diesem Zusammenhang stets, dass Comics nicht über die Möglichkeit von Kamerafahrten und Schwenks sowie von Einstellungslängen verfügen, was meist mit dem Gegensatz zwischen zeitlich sequenzieller und räumlich sequenzieller Darstellung auf den Punkt gebracht wird (Eisner 1985: 5; McCloud 2001: 15). Dies stimmt allerdings nur bedingt. Comic-Panels sind keine eingefrorenen Bilder, sondern beinhalten eine Dauer – und manchmal sogar auch Fahrten und Schwenks –, die innerhalb des Bilderrahmens zum Beispiel durch den Textdialog oder Bewegungslinien und sogar über die Gestaltung des Rahmens selbst, als Dehnung oder Vervielfachung in Reihe, ausgedrückt werden können (Packard 2006: 73–75). Es ist daher hilfreich, Comics nicht als einzelne, aneinandergereihte und statische Bilder einer Filmrolle zu verstehen, sondern als einen laufenden Film, bei dem die Projektion die meiste Zeit verdeckt ist und die Linsenabdeckung immer wieder für Momente gelüftet wird und kurze, bewegte Sequenzen erkennen lässt. Die nicht sichtbaren Bilder bzw. der Bildzwischenraum, der in der Comicanalyse oft ‘Rinnstein’ genannt wird, spielt dabei eine zentrale Rolle, da genau diese Bilder beim Lesen ergänzt werden und eigentlich die Veränderung zwischen den Bil-

dern die Handlung ausmacht. Comic ist also auch eine Kunst des Weglassens. Das Verhältnis zum Film könnte man so zusammenfassen, dass Comicautoren viele Bilder imaginieren, aber nur wenige zeichnen, wobei diese bei der Rezeption im Zwischenraum wieder ergänzt werden. Dies bedeutet, dass ‘comicartige Schreibweise’ nicht nur zu tun hat mit der Transposition von Bildern in Text, sondern auch mit der Verwandlung von imaginären, nicht-gezeichneten Bildern in Text – und zwar, anders als man dies für die Literatur im Allgemeinen sagen könnte, aufgrund der Vertrautheit mit dem Medium Comic möglicherweise auf eine systematischere und bewusstere Weise.⁶

Der ‘comicartige’ Roman *O cheiro do ralo*

Im Folgenden möchte ich diese Transposition anhand von Lourenço Mutarellis Roman *O cheiro do ralo* (2002), dem ersten aus einem Prosawerk von inzwischen sechs Büchern,⁷ zeigen. Veröffentlicht wurde er im auf Comics spezialisierten Verlag Devir, allerdings nicht widerstandslos und nur durch Empfehlung des Musikers und Dichters Arnaldo Antunes (unter der Bedingung, das Empfehlungsschreiben als Klappentext abdrucken zu dürfen). Die Kritik war zunächst verhalten; verortet wurde das Werk meist unter den Schlagworten, welche das verunglückte Vorwort von Valêncio Xavier liefert: “neorealismo” bzw. regionalistisch-naturalistische Beschreibung des “povão da cidade de São Paulo” (Mutarelli 2002: 5).⁸ Besondere Aufmerksamkeit erlangte das Werk erst, nachdem es auf dem Literaturfestival von Paraty 2006 öffentlich von Chico Buarque gelobt worden war, etwas diffus begründet mit dessen wie auch immer erkennbaren Comic-Charakter, und ein Jahr später durch Heitor Dhalia mit dem Starschauspieler Selton Mello in der Hauptrolle verfilmt wurde.

6 Mit der Transposition von Bildern in Text beziehe ich mich auf imaginäre Bilder, die als Comic strukturiert sind und direkt zu Text verarbeitet werden, nicht auf die allgemeine Bedeutung von Bildern für den künstlerischen Ausdruck. Dass Ideen mentale Bilder sind, eine Annahme, die von Aristoteles über die Theorien von J. Locke, G. Berkeley und D. Hume bis hin zum ‘iconic turn’ vorausgesetzt wurde, ist dabei selbstverständlich impliziert (Boehm 1994).

7 Die weiteren Prosawerke von Mutarelli sind *O natimorto: Um musical silencioso* (2004), *Jesus Kid* (2004), *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), *Miguel e os demônios* (2009), *Nada me faltará* (2010) sowie die fünf Theaterstücke im Sammelband *Teatro de sombras* (2007).

8 “Die einfachen Leute São Paulos”.

Erzählt wird in *O cheiro do ralo* der Alltag eines misanthropischen Besitzers einer An- und Verkaufshalle; eine Adresse für den Verkauf des 'letzten Hemdes', die in der deutschen Literatur etwa dem Motiv einer Pfandleihanstalt entsprechen würde. Der Besitzer mit dem Wahlspruch "Nunca gostei de ninguém" (Mutarelli 2002: 12)⁹ hat ein sadistisches System der Erniedrigung seiner Kunden entwickelt. Er spielt mit der Macht seines Geldes, für das – in seinem Kontext – alle und alles käuflich sind, und zieht Vergnügen daraus, sich über moralische Grundsätze hinwegzusetzen. Bereits zu Beginn des Romans wird im Rückblick geschildert, wie sich der Protagonist kurz vor seiner Hochzeit bzw. "com os convites na gráfica" (Mutarelli 2002: 12)¹⁰ von seiner Partnerin trennt. Zum Leitfaden der Handlung wird das titelgebende sanitärtechnische Problem, nämlich der Gestank aus dem Bodenabfluss seiner Bürotoilette, das durch keine Baumaßnahme zu lösen ist. Dieses steht in kausalem Zusammenhang mit seiner sexuellen Obsession für das Gesäß ("bunda") der Bedienung in einem Schmuddelimbiss. Es ergibt sich auf der Handlungsebene ein – im Sinne von Bachtins "Akte[n] des Körperdramas" (Bachtin 1995: 359) – karnevalistischer Teufelskreis aus schwerverdaulicher Kost, permanenter Diarrhöe und einer defekten Toilettenanlage. Die Lösung erhofft sich der Protagonist, der sich über die Tiefendimensionen seines Problems im Klaren ist, über den Besitz der 'bunda' zur visuellen Vivisektion: "Queria ter o poder do zoom, do quadro a quadro e da pausa. Voltar, congelar e rever. Gravar, duplicar, ter. Possuir. Ejetar e voltar a meter" (Mutarelli 2002: 23).¹¹ Doch als er das Ziel auf Umwegen erreicht, verfällt er in einen Zustand innerer Leere, der nach einer neuen Sublimierung verlangt: "Agora é preciso encontrar algo novo, de preferência uma bunda nova, para acreditar. Uma nova bunda em que eu possa crer. Nessa bunda eu não creio mais. Não que ela minta, ou tenha mentido, para mim. Não. O mentiroso sou eu" (Mutarelli 2002: 134).¹² Sein Haderlump dauert allerdings nicht an, denn bald darauf wird er von einer von ihm bevorzugt erniedrigten Kundin aus Rache erschossen.

9 "Ich konnte nie jemanden leiden".

10 "Die Hochzeitseinladungen im Druck".

11 "Ich wollte die Macht über sie haben: Zoom, Einzelbild, Pause. Zurückspulen, Einfrieren, Wiederholen, Aufnehmen. Vervielfältigen, Haben. Besitzen. Auswerfen und wieder einführen."

12 "Jetzt gilt es etwas Neues zu finden. Am besten eine neue 'bunda', um den Glauben zu finden. Eine neue 'bunda' zum Glauben. Der alte Glaube ist weg. Nicht, dass sie lügen würde oder mich jemals belogen hätte. Nein. Der Lügner bin ich selbst."

Das Sujet ist in der Literatur nicht unbekannt, verweist es doch auf eine lange Tradition der Darstellung von Ekeleregendem und Ekel in der Literatur, etwa im Schelmenroman, in der Lyrik Baudelaires, im Naturalismus oder im übertragenen Sinn als existenzieller Daseinsekel bei Sartre (Menninghaus 1999). Die psychologische Ebene der Erzählung, vor allem der Bezug auf das Freud'sche Paradigma der Ambivalenz von Ekel und Lust, ist wohl schon anhand dieser Synopse deutlich geworden. Ich werde darauf zurückkommen, mich jedoch – gemäß meiner Vorgabe – zunächst den Darstellungsmitteln zuwenden.

Hinsichtlich der Erzählerperspektive fällt zunächst auf, dass *O cheiro do ralo* konsequent intern fokalisiert ist. Ausschließlich ein Ich-Erzähler berichtet aus erster Hand und kommentiert sein Handeln. Die Ordnung ist strikt chronologisch, mit einer kurzen Analepse zu Beginn (die erwähnte Trennung von seiner Verlobten) in der Vergangenheitsform, und setzt sich dann im Präsens fort. Die erzählte Zeit beträgt kaum zwei Monate. Aus dieser Zeitspanne, und das erinnert an Comics, werden in zeitdeckendem Erzählen bestimmte sich ständig wiederholende Szenen aus Sicht des Protagonisten dargestellt: Etwa zwei Dutzend Verkaufsgespräche, etliche Imbissbesuche, einige Wochenenden zu Hause sowie die Gespräche mit seiner Sekretärin, seinem Wachmann und den immer wieder herbeigerufenen Klempnern. Grafisch getrennt sind diese Szenen durch zentrierte Trennstriche. Über allem steht ein ebenfalls repetitiver innerer Monolog, der gelegentlich fast Merkmale eines Bewusstseinsstroms aufweist, den die Szenen unterbrechen. Den wiederholenden Charakter unterstreichen zudem immer wiederkehrende Standardsätze wie „O cheiro vem do ralo“, „A vida é dura“ oder „Hoje é sábado“.¹³ Die Syntax entspricht weitgehend der gesprochenen bzw. gedachten Sprache, wobei die häufige autonome, direkte Rede in keiner Weise markiert ist, nicht einmal, wie in der brasilianischen Literatur üblich, durch Spiegelstriche. Durch diese Erzähltechnik ist schon impliziert, dass die Handlungsräume und die auftretenden Personen fast nicht beschrieben werden (mit Ausnahme des Protagonisten, der

13 „Das Leben ist hart“, „Heute ist Samstag“. „[Porque] hoje é sábado“ ist der Vers, auf dem Vinicius de Moraes' Lied „Dia da Criação“ aufbaut. Es finden sich in *O cheiro do ralo* zahlreiche weitere Zitate – oft in abgewandelter Form – auf die 'Música Popular Brasileira', etwa „Beijaria a bunda, como se fosse a única“ (Mutarelli 2002: 141) [Ich küsste den Po, als ob es der einzige wäre] in Bezug auf Chico Buarques *Construção* oder die völlig hoffnungslose Neuschreibung von Tom Jobims *Águas de Março* (Mutarelli 2002: 138–139).

über den rekurrenten Hinweis auf seine Ähnlichkeit mit einem Darsteller für Putzmittelreklame durch ein brasilianischen Lesern geläufiges Bild charakterisiert wird). Diese Vermeidungsstrategie führt so weit, dass jegliche Eigennamen und sogar Wertangaben konsequent vermieden werden: Die Lagerhalle könnte in jeder beliebigen Großstadt stehen, der Protagonist versteht bis zum Schluss nicht den bürgerlichen Namen der 'bunda' und er feilscht mit seinen Klienten nie um einen Betrag, sondern nur um "Quanto? Tanto!".¹⁴ Auffallend sind schließlich im Text diverse Verweise auf die Lektüren des Protagonisten: James Ellroy und Paul Auster ("ele escreve no ritmo que eu penso", Mutarelli 2002: 13¹⁵), aber auch Oscar Wilde, dessen Dorian Gray der Protagonist ähnlich zu sein wünscht (Mutarelli 2002: 110), sowie Albert Camus, von dem er das Credo "Ninguém é capaz de pensar em ninguém" (Mutarelli 2002: 123)¹⁶ übernimmt. Ob aus diesen Referenzen eine Poetologie Mutarellis abzuleiten wäre, ist zweifelhaft, weil der Protagonist, der ja in diesem Zusammenhang stets seinen Wunsch erwähnt, ein intertextuell verfasstes Buch zu schreiben ("Penso em escrever um livro só com as frases que um dia grifei", Mutarelli 2002: 123¹⁷), scheitert: "Não consigo encontrar as palavras, nas palavras. Só encontro minha voz, no que eu penso. Mas que eu penso, ninguém ouve. O que eu penso é silêncio. Então eu me calo" (Mutarelli 2002: 124).¹⁸ Dieser Weg scheint nicht gangbar, und möglicherweise verweist genau diese Aussage wieder auf die Unmittelbarkeit der Bilderwelten und die Schwierigkeit ihrer Vertextung.

Die Imagination von Bildern im Text als therapeutischer Monolog

Vergleichen wir daher diesen auf solche Weise konstruierten Text in *O cheiro do ralo* mit Mutarellis erstem Comic *Transubstanciação* [Abb. 2], so

14 "Wie viel? Soviel." Eine Ausnahme ist die mantrahaft wiederholte Telefonnummer der 'bunda'. Wählt man tatsächlich +55 (11) 3272-8200, antwortet das Büro des Devir Verlags, welches mir versicherte, dass dort häufiger aus diesem Grund angerufen würde.

15 "Er schreibt in dem Rhythmus, in dem ich denke."

16 "Niemand ist fähig, wirklich an jemanden zu denken."

17 "Ich habe vor ein Buch zu schreiben, nur mit Sätzen, die ich mir mal markiert habe."

18 "Ich kann keine Worte finden in den Worten. In meinen Gedanken finde ich nur meine Stimme. Aber was ich denke, kann niemand hören. Das, was ich denke, ist Stille. Dann bin ich halt still."

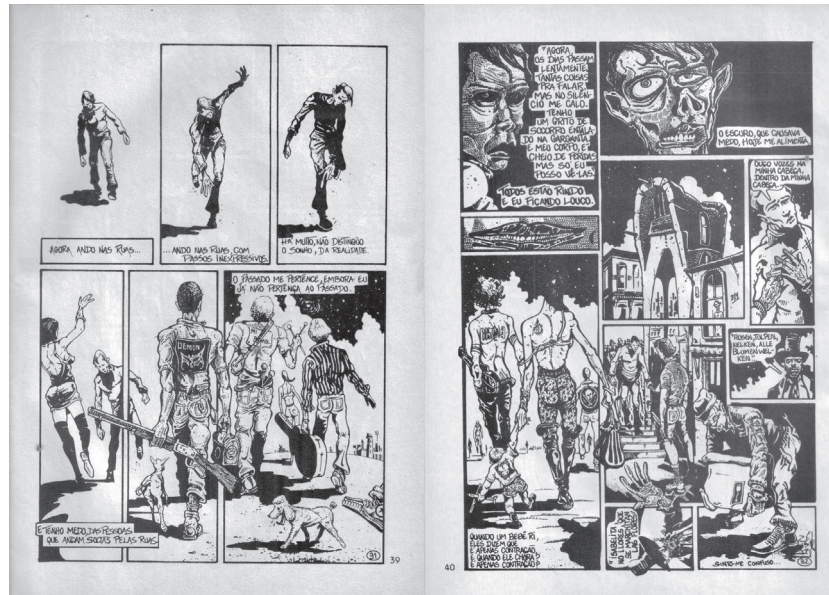


Abb. 2. Quelle: Lourenço Mutarelli (1991): *Transubstanciação*. São Paulo: Graphic Dealer, 39–40 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von L. Mutarelli).

zeigt sich, dass jener weitgehend der direkten Rede bzw. Gedankenrede und dem Erzählerkommentar entspricht, welche die gezeichneten Bilder begleiten. Was Mutarelli in seinem Prosatext praktiziert, ist jedoch nicht einfach das Weglassen der Bilder, sondern der Prosatext ‘funktioniert’ nur, so meine Hypothese hinsichtlich der ‘comicartigen Schreibweise’, weil er die Erzählung von Anfang an so gestaltet, dass die imaginären Bilder zusätzlich evoziert werden können und so die Beschränkung auf das Comic-Element ‘Text’ überhaupt möglich wird.¹⁹ Das bedeutet, Mutarelli schreibt nicht einfach ohne zu zeichnen, sondern es gibt einen für den Leser nicht sichtbaren Schritt davor, in dem der Text als Comic, also im Bild-Text-Zusammenhang imaginiert wird (in der Art eines Scribble), aus dieser Kombination aber nur der Text ausgeführt wird, allerdings auf der Basis der Bilder.

¹⁹ Dies funktioniert natürlich nur, weil dieser Comic nicht bildlastig konstruiert ist, sondern die Text-Bild-Relation einen korrelativen bzw. additiven Charakter hat.

Vielleicht wird dies durch eine zweite Überlegung deutlicher, nämlich die Frage, wie diese imaginären Bilder evoziert werden. Bereits zu Beginn wurde erwähnt, dass die Psychoanalyse für Lourenço Mutarellis Schaffen von zentraler Bedeutung ist. In *O cheiro do ralo*, auf dessen psychologische Ebene bereits hingewiesen wurde, ist die psychische Störung des Ich-Erzählers überdeutlich. Er kann – im psychoanalytischen Sinn – als eine perverse Persönlichkeit verstanden werden. Folgt man dem typischen Analysenmuster, wie man es in der Fachliteratur findet, entsteht eine Perversion, wenn die Kastrationsangst wegen der Abwesenheit des Vaters (wenn also niemand vorbildhaft die Mutter ‘besitzt’) nicht verarbeitet werden kann. Dies würde bewusste – und nicht wie im Fall der Neurose verdrängte – Strategien zur Verschleierung der Kastrationsangst provozieren: Die Identifizierung mit dem imaginären Phallus der Mutter, die Verschiebung des Sexualziels von einer Person auf einen Fetisch oder der Ersatz der Kohabitation durch andere lustvolle Betätigungen wie Voyeurismus und Koprophilie (Kutter/Müller 2008: 259–261).

Die perverse Persönlichkeitsstruktur und ihre sozialen Auswirkungen werden durch den Ich-Erzähler in *O cheiro do ralo* nahezu komplett repräsentiert: In der Manipulation und Ausnutzung seiner Kunden in Not-situationen, im Lustgewinn durch Regelüberschreitungen (die Trennung kurz vor der Hochzeit oder der Orgasmus durch Geldzerreißen, Mutarelli 2002: 127), im pathologischen Lügen (etwa der von ihm stets gegenüber seinen Kunden wiederholten Phantasie vom Tod seines Vaters im Zweiten Weltkrieg, was ihm schließlich die Bezeichnung als “cara da mentira” [Lügendesicht] durch seine zukünftige Mörderin einbringt, Mutarelli 2002: 125) und in der Asexualisierung des vollzogenen Geschlechtsakts mit der ‘bunda’, den er emotionslos mit der Bewegung eines mechanischen Getriebes assoziiert (Mutarelli 2002: 135–136). Aber vor allem in der narzisstischen Suche nach dem Ähnlichen im Spiegelbild des Abflusses – “Nesta pose relembro o Narciso que Caravaggio pintou. / Só que não há o reflexo. / Só há o escuro que sou. / E isso, é tudo o que me resta para amar” (Mutarelli 2002: 138)²⁰ – und in der Konzentration auf Fetische. Zu diesen gehören die Utensilien zur symbolischen Rekonstruktion seines abwesenden Vaters, ein Glasauge und eine Beinprothese (“Eu já tenho

20 “In dieser Pose erinnere ich an den Narziss, den Caravaggio gemalt hat. / Nur, dass es kein Spiegelbild gibt. / Da ist nur mein eigenes Dunkel. / Und das ist alles, was ich jetzt noch lieben kann.”

o olho. Agora tenho a perna. Sei que com o tempo, vou montá-lo. Vou montar meu pai. Meu pai Frankenstein. [...] Meu pai fui eu que inventei”, Mutarelli 2002: 111²¹), das obsessiv begehrte Gesäß, welches er, nachdem in seinen Besitz gekommen, lange umarmt “feito um filhote a sua mãe” (Mutarelli 2002: 134),²² und der nach Fäkalien stinkende Abfluss. In dieser Passage der Introspektion – angesichts des Gesäßes – erklärt sich für den Protagonisten auch der kontrapunktische Charakter der beiden Projektionen – als Erlösung und Verdammnis, als sein bewusstes Selbstbild und sein unbewusstes Inneres – welche sich als Pole im Moment der Erfüllung auflösen und eine existenzielle Leere zurücklassen: “Esta bunda era, enquanto impossível, enquanto alheia, o contraponto do ralo. Mas o que eu realmente buscava não estava ali. Nem tampouco em outro lugar. O que eu buscava, era só a busca. [...] E por isso agora já não há mais desejo, so cansaço. Só o vazio” (Mutarelli 2002: 134).²³

Könnte man daher sagen, dass der Roman gewissermaßen ‘von der Couch’ gesprochen ist, also nicht nur ein innerer, sondern vor allem ein therapeutischer Monolog ist? Dafür spricht die permanente Auseinandersetzung des Protagonisten mit seiner Rede, im vollen Bewusstsein seiner perversen Strategien und seiner inneren Leere (Mutarelli 2002: 123–124).²⁴ Diese Frage lässt sich mit den Überlegungen zur ‘comcartigen’ Prosa verknüpfen. Der Monolog von *O cheiro do ralo* ist eine knappe und lakonische Schilderung, weist aber, wie häufig die spontane mündliche Ausdrucksweise, eine Vielzahl von Metaphern und Bildern auf: Der Abfluss, die ‘bunda’, die Hochzeitseinladungen, die Bürotür als Schleuse und “sorte que abre suas portas” [Glück, das seine Pforten öffnet] bis hin zu Hieronymus Boschs Gegenstände aufnehmenden Ani in “Garten der Lüste” und dem zitierten Narziss von Caravaggio. In der Psychoanalyse ist das Bildhafte natürlich von extremer Bedeutung, geht diese doch von der Idee

21 “Das Auge hatte ich schon. Jetzt habe ich das Bein. Mit der Zeit baue ich ihn zusammen, das weiß ich. Ich baue mir meinen Vater. Meinen Vater Frankenstein. [...] Ich habe mir meinen eigenen Vater erfunden.”

22 “[W]ie ein Säugling an der Mutter.”

23 “Solange diese ‘bunda’ unerreichbar und fremd war, war sie das Gegenstück zum Abfluss. Aber was ich wirklich gesucht habe, war nicht dort. Auch sonst nirgendwo. Was ich suchte, war allein die Suche. [...] Die Lust ist aus, nur noch Erschöpfung. Leere.”

24 Zum Vergleich sei hier auf Nanni Morettis Spielfilm *La stanza del figlio* (2001) hingewiesen, in dem wiederholt Sitzungen mit einem Patienten mit perverser Persönlichkeitsstruktur gezeigt werden. Dessen Rede hat eine deutliche strukturelle Ähnlichkeit mit *O cheiro do ralo*.

aus, dass kognitive Vorgänge zunächst auf bildhaften Vorstellungen von Situationen und Objekten beruhen, die mit einem affektiven Code versehen werden, welcher deren Bedeutung bzw. Sinn repräsentiert. So schreibt Carl Gustav Jung: “Beim nicht gerichteten, bildhaften oder assoziativen Denken hört das Denken in Sprachform auf, Bild drängt sich an Bild, Gefühl an Gefühl” (Jung 1977: 37). Die bildhafte Rede ist für die Psychoanalyse deshalb so interessant, weil sie es erlaubt, Unklares, Unbegriffenes und Undurchschaubares erstmalig ohne bewusste Intention und Reflexion zu beschreiben und somit routinehaft eingeschliffene abstrakte Gedankengänge aufzubrechen, Gefühle zuzulassen und nicht zuletzt durch diese Distanzierung ein Trauma überhaupt zu äußern. Um diese “emotional meaning structures” (Moser 1997: 113) hinter Oberflächendiskurs, Übertragungen und Auslassungen rekonstruieren zu können, vollzieht der Analytiker einen Akt der Induktion, durch den die imaginativen Vorgänge des Analytikers mit denen des Patienten in eine Korrespondenz gebracht werden sollen. Was hat nun dies wiederum mit Comics zu tun? Sehr viel, denn genau dieses Vorgehen wäre auch für die Rezeption von Comics denkbar und tatsächlich beschreibt die japanische Comictheorie – die sich bekanntlich mit Comics befasst, in denen die Zwischenräume besonders ausgeprägt sind – die dafür notwendige induktorische Leseleistung auf ganz ähnliche Weise: Als ‘Rückschluss’ (japanisch ‘sasshi’) des Lesers, der die Übergänge zwischen den Panels rekonstruiert und im Geiste vervollständigt (Köhn/Schönbein 2000: 49).

Versuch einer Definition der ‘comicartigen Schreibweise’

Die ‘comicartige Schreibweise’ in *O cheiro do ralo* besteht also nach dieser Analyse in der konstanten Imagination von Bildern, die sich innerhalb eines durch die Psychoanalyse geleiteten Prozesses der Traumabewältigung vollzieht, wobei diese Bilder nicht als Einzelbilder immer wieder fixiert werden (wie es der Fall wäre, wenn *O cheiro do ralo* als Comic verwirklicht würde), sondern nie den Vorstellungsbereich verlassen und sich nur über den Text als ungefilterten therapeutischen Monolog ausdrücken; mit allen Merkmalen der Rhetorik des Unbewussten wie Ellipsen, Verschiebungen, Verdichtungen und vor allem Darstellung in Bildern. Statt diese Bilder parallel zum Text zu skizzieren und auszuarbeiten, erweitert Mutarelli im Grunde den Zwischenraum unendlich und vertraut auf die ‘sasshi’, die

Rückschlüsse des Lesers. Durch diese können aber – und das darf nicht vergessen werden – nur deshalb die Bilder so leicht evoziert werden, weil sie im Prinzip auf ein virtuelles Comic zurückgreifen können, dessen Text in seiner mediumbedingten Sparsamkeit und Fragmentation als Struktur ja noch vorhanden ist und über den die Bilder transportiert werden. Oder anders gesagt: Die Rekonstruktion der Bilder erfolgt unmittelbar, indem der Leser in die Rolle des Psychoanalytikers versetzt wird. Die nur scheinbar scherzhafte Begründung Mutarellis für die Unterschlagung der Bilder, er habe die ‘bunda’ nicht zeichnen wollen, da deren Format der Imagination des Lesers obliege, bringt dieses Prozedere auf den Punkt. Auch sein Protagonist verschließt sich übrigens äußeren Bilderwelten, z. B. wenn er wie gewohnt mit verdunkeltem Bildschirm fernsieht – und zwar einen Pornokanal (Mutarelli 2002: 137). Ohne den Vergleich überstrapazieren zu wollen erinnert diese besondere Neigung zur rein auditiven Wahrnehmung einer tendenziell monotonen Geräuschkulisse an die Arbeitsweise Mutarellis, die er fast als Psychografie beschreibt: “[O]uço muito música concreta, minimalista, porque sinto, nitidamente, que esse tipo de música atinge áreas do meu cérebro [...] e isso me traz idéias que talvez não tivesse sem esse momento de fruição” (Mutarelli 2008: 170–171).²⁵ Die angesichts des bisher Gesagten eigentlich überraschende Tatsache, dass *O cheiro do ralo* im Jahr 2007 verfilmt wurde – und zwar unter der Mitarbeit von Mutarelli – wirkt in diesem Zusammenhang wie ein Experiment, die suggerierten Bilderwelten wieder zu fixieren, was nicht nur wegen der Fotografie der ‘bunda’ eigentlich zum Scheitern verurteilt war.

Ein einmaliges Experiment?

In seinem späteren Prosawerk nimmt Mutarelli sein experimentelles Schreiben übrigens teilweise zurück bzw. nähert es explizit dem filmischen Schreiben an. Der Kriminalroman *Miguel e os demônios* von 2009, in dem es neben Okkultismus und Homosexualität auch um ein Kindheits-trauma geht, ist zwar intern fokalisiert, wird aber aus der Perspektive des Protagonisten erzählt. Diese wie in *O cheiro do ralo* nahezu zeitdeckende

25 “Ich höre oft konkretistische, minimalistische Musik, weil ich genau merke, dass solche Musik Bereiche meines Gehirns anregt [...] und das bringt mich auf Ideen, die ich ohne diesen Moment von Hörgenuss wohl nicht hätte.”

Schilderung im Präsens wird ergänzt durch eine Vielzahl von Kontextinformationen, die in Form von Regieanweisungen gegeben werden und sich präzise auf die Handlungsorte, die Tageszeit, das Wetter etc. beziehen. Vor allem aber definieren die Anweisungen bis ins Detail die Bilder und sogar den Ton der Szenen – oder besser Einstellungen – über Hinweise wie “close-up”, “sepia”, “tela branca” [weiße Leinwand], “noite” [Nacht], “fade” und Angaben zu den Hintergrundgeräuschen. Die evokierten Bilderwelten, deren Imaginierung in *O cheiro do ralo* allein dem Leser oblagen, werden damit eigentlich ganz konventionell wieder vorgegeben; allerdings in der ungewöhnlichen Form der in den Text integrierten Montageanweisungen. Es wäre nicht überraschend, stünde diese Schreibweise mit Mutarellis Erfahrung am Set von *O cheiro do ralo* in einem Zusammenhang.

Versucht man abschließend Mutarelli in den Kontext der brasilianischen Literaturgeschichte einzuordnen, findet sich wenig Vergleichbares. Zwar ist die Thematik der perversen Persönlichkeit (man denke an Paulo Honório in Graciliano Ramos’ *São Bernardo* von 1934) und auch der Körperobsession (etwa in Gedichten von Carlos Drummond de Andrade) nicht unbekannt, was aber die Darstellungsweise, insbesondere die Vorstrukturierung als Comic angeht, hat Mutarelli ganz offensichtlich Neuland betreten. Aber auch der beschriebene therapeutische Monolog ist eine innovative experimentelle Schreibweise, für die sich Parallelen nur vereinzelt auftun, etwa in Carola Saavedras *Toda terça* (2007) oder im Werk von Dalton Trevisan. Bei letzterem denke ich vor allem an seine höchst fragmentierten *234 Ministórias* (1997), Zeugnisse aus den Tiefen menschlicher Niedertracht, die von den wechselnden Protagonisten zwar nicht einem Psychoanalytiker erzählt werden, aber – so ist zu vermuten – in einer ähnlichen Vertrauenssituation einem Anwalt. Anders als bei Trevisan, bei dem bekanntlich jedes neu erschienene Buch im Mikrokosmos Curitiba heftige Diskussionen über die wahre Identität der literarischen Figuren auslöste, wird bei Mutarelli eine Verortung vermieden. In einer Übersetzung, in der die mündliche Alltagssprache (die in *O cheiro do ralo* natürlich in dialektaler und vor allem soziolektaler Hinsicht charakteristisch ist) rekreiert würde, könnte der Roman in jeder beliebigen westlichen Großstadt spielen. Es ist daher kurios, aber auch bezeichnend für ein weiterhin vorhandenes Selbstverständnis der brasilianischen Literatur als ‘nationales’ Projekt, dass der Verlag fürsorglich das Lokalkolorit besonders hervorhob, was vom Feuilleton dankbar aufgegriffen wurde, jedoch die universelle psycholo-

gische Komponente, die Transposition zwischen den Medien und die darauf aufbauende experimentelle Schreibweise weitgehend ignorierte. Aber gerade hierin liegen meiner Meinung nach die Besonderheit und die Stärke des Romans.

Literaturverzeichnis

- ASSIS, Diego (2007): "Lourenço Mutarelli, o homem que aprendeu a voar". In: *Rolling Stone* 6. ><http://rollingstone.com.br/edicao/6/lourenco-mutarelli-o-homem-que-aprendeu-a-voar>< (02.09.2012).
- BACHTIN, Michail (1995): *Rabelais und seine Welt*. Übs. Gabriele Leupold. Frankfurt am Main: Suhrkamp [Erstveröff. 1965].
- BOEHM, Gottfried (1994): "Die Wiederkehr der Bilder". In: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München: Fink, 11–38.
- CANEPELE, Paolo/KRENN, Günter (1999): *Film ist Comics. Wahlverwandtschaften zweier Medien*. Wien: Film Archiv Austria.
- EISNER, Will (1985): *Comic and Sequential Art*. Tamarac: Poorhouse Press.
- JUNG, Carl Gustav (1977): *Symbole der Wandlung: Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie* [= GW 5]. 2. Auflage. Freiburg i. Br./Olten: Walter.
- KÖHN, Stephan/SCHÖNBEIN, Martina (2000): "Dem Story-manga auf der Spur: Potentielle Prototypen des modernen japanischen Comics in der Text/Bild-Tradition der Edo-Zeit". In: *Japonica Humboldtiana* 4, 21–58.
- KUTTER, Peter/MÜLLER, Thomas (2008): *Psychoanalyse: Eine Einführung in die Psychologie unbewusster Prozesse*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- MCCLOUD, Scott (2001): *Comic richtig lesen: Die unsichtbare Kunst*. Übs. Heinrich Anders. Hamburg: Carlsen.
- MENNINGHAUS, Winfried (1999): *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MOSER, Ulrich (1997): "Wozu eine Theorie in der Psychoanalyse?" In: Leuzinger-Bohleber, Marianne/Stuhr, Ulrich (Hg.): *Psychoanalysen im Rückblick*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 106–124.
- MUTARELLI, Lourenço (2002): *O cheiro do ralo*. São Paulo: Devir.
- (2008): "A estranha arte de produzir efeito sem causa" [Interview]. In: *Ide: psicanálise e cultura* 31, 47, 170–179. ><http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ide/v31n47/v31n47a26.pdf>< (02.09.2012).
- PACKARD, Stephan (2006): *Anatomie des Comics: Psychosemiotische Medienanalyse*. Göttingen: Wallstein.
- RABELLO, Germano/FIARO, Paulo (2008): "Autor em trânsito". In: *O Grito!*, 06.10.2008. ><http://www.revistaogrito.com/page/blog/2008/10/06/entrevista-lourenco-mutarelli/>< (02.09.2012).

TREVISAN, Dalton (1997): *234 Ministórias*. Rio de Janeiro: Record.

WINK, Georg (2013): “‘A pesar de dependente, universal’ – Comic in Brasilien”. In: Bolte, Rike/Schütz, Susanne (Hg.): *Comics in Lateinamerika: Die sequentielle Kunst zwischen Nation-Building, Market und Medien*. Essen: Bachmann [im Druck].

Leserouten im transnationalen Raum – der unbekannte Ort als offenes Kunstwerk

Susanne Klengel

*“Y mi saludo [...] –camello para minorías:
maestro de los actores del devenir.”*
(Espinosa 1988: 21)¹

Die un/bekannte Insel

Der Schauplatz des Romans *Paisagem com dromedário* (2010) der chilenisch-brasilianischen Autorin Carola Saavedra (*1973) ist eine anonyme Insel vulkanischen Ursprungs mitten im Ozean. Dort registriert die Ich-Erzählerin und Protagonistin Érika mit Hilfe eines Tonbandgeräts ihre Erinnerungen, die in 22 ‘Aufnahmen’ dem lesenden Auge und dem inneren Ohr mitgeteilt werden. Oft ‘hört’ man die Geräusche des Meeres und die der Spaziergänger und Touristen im Hintergrund. Um die Osterinsel handele es sich nicht, doch sie könnte es sein, sagt die Tonbandstimme der Ich-Erzählerin einmal. Und bereits im zweiten Satz zu Beginn des Romans heißt es, man komme irgendwann in die Antarktis, wenn man immer weiter nach Süden schwämme: “Se eu [Érika, S.K.] nadasse numa linha reta, imagino que em algum momento chegaria ao Antártico. Terras austrais” (Saavedra 2010: 9).² Die isolierte Insel, auf die sich die Protagonistin zurückgezogen hat, liegt also in Richtung Süden... Doch gilt die eben zitierte Aussage nicht für viele Inseln des Globus? Welcher Süden also? Eine Insel im Süden Lateinamerikas? Was aber wäre, wenn Carola Saavedra in ihrem jüngsten Roman trotz dieser Hinweise gar nicht auf den südlichen Süden der Welt anspielte?

1 “Und meinen Gruß Dir [...] Kamel für die Wenigen, Meister aller Schausteller des Werdens.” Alle Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Susanne Klengel. In Originalsprache und Übersetzung finden sich sämtliche Zitate aus dem Portugiesischen, sowie aus dem Spanischen, sofern es sich um literarische Texte handelt. Bei wissenschaftlichen Texten wird die spanische Originalversion nicht abgedruckt.

2 “Wenn ich [Érika, S.K.] geradeaus weiterschwämme, käme ich irgendwann in die Antarktis. Südliche Lande.”

Saavedras Insel als Fluchtpunkt erscheint in der Tat mehrfach verfremdet, geografisch verschoben und verschleiert und lässt sich schwerlich mit konkreten Landschaften Lateinamerikas in Verbindung bringen. Dies wird bereits durch den Romantitel unterstrichen, der einen Bezug zur realen Topografie Lateinamerikas negiert und eine imaginäre Verortung der 'Landschaft mit Dromedar' nahelegen scheint. Ebenso sind die Namen der Akteure wie Érika, Alex, Karen, Bruno und Vanessa Dreifuss nicht klar zu verorten, am ehesten vielleicht in Mitteleuropa; Pilar und Carmen dagegen, die in der zweiten Hälfte des Buches auftreten, weisen eher in den spanischsprachigen Raum.

Diese Fragen nach dem Ort des Handelns sind – jenseits von Fragen der Chronotopoi im Bachtin'schen Sinne – deshalb so aufschlussreich, weil die Verschleierung der Ortsangabe³ auf einen derzeit latenten und bisweilen auch offenen 'geoprogrammatischen' Habitus nicht nur brasilianischer Autorinnen und Autoren, sondern überhaupt von zahlreichen lateinamerikanischen Schriftstellern in jüngerer Zeit hindeutet. Diese Autoren wählen für ihre literarischen Werke zunehmend fremdkulturelle Szenarien jenseits der eigenen nationalen Kultur, und manchmal bleiben ihre Schauplätze sogar, wie im Falle von Saavedra, ostentativ unbenannt. Wie Bernardo Carvalho, João Paulo Cuenca, Adriana Lisboa und weitere Autoren Brasiliens,⁴ wie der mexikanische Schriftsteller Jorge Volpi und viele seiner Generation, oder wie fast paradigmatisch Roberto Bolaño (der eine Vorliebe für Wüstenszenarien und damit für schwer definierbare Räume hat), reklamieren diese Autoren, dass ihre Literatur als Teil einer kosmopolitischen Literaturproduktion in einer globalisierten Welt sich nicht notwendigerweise auf Lateinamerika oder gar die eigene Nation beziehen müsse. Diese neue Internationalität wurde in Brasilien verlegerisch sogar explizit durch das Stipendienprogramm 'Amores expressos' gefördert, mit dem junge Autorinnen und Autoren im Jahre 2007 zu einem Aufenthalt in verschiedene Städte der Welt eingeladen wurden, über die sie dann einen

3 Auch in Interviews hat sich Carola Saavedra zu dieser Frage nie konkret geäußert. Vgl. z. B. "Worte und Klang: BERLINDA-Interview mit Carola Saavedra". Interview mit Barbara Bichler, Eintrag vom 25.10.2011 >http://www.berlinda.org/Texte/Texte/Eintrage/2011/10/25_Worte_und_Klang__BERLINDA-Interview_mit_Carola_Saavedra.html< (15.08.2012).

4 Vgl. auch den Beitrag von Marcel Vejmelka über Bernardo Carvalho und von Suzana Vasconcelos de Melo über Adriana Lisboa in diesem Buch.

literarischen Text verfassten.⁵ Josefina Ludmer sieht in ihrem spekulativen Essay über die zeiträumlichen Koordinaten der lateinamerikanischen Literatur im beginnenden 21. Jahrhundert den Beginn dieser 'postnationalen' Literaturproduktion bereits in den 1990er Jahren, jenem Jahrzehnt, das sich gerade in Lateinamerika durch ausgeprägt neoliberalistische Diskurse und Handlungsweisen kennzeichnete. Die neuen postnationalen literarischen Positionierungen bewegten sich, so Ludmer, zwischen Innen- und Außenperspektive, d. h. insbesondere zwischen einer sprachlichen (und oftmals auch physischen) Verortung der Autoren im lateinamerikanischen und einer intellektuellen Verortung im internationalen bzw. sogar globalen Raum:

Der Standort außen und innen zugleich (in diesem Falle in Bezug auf die Nation) ist nicht nur ein zentraler Standort in der heutigen Zeit, sondern auch in Hinblick auf Territorialpolitik. Er besteht darin, die lateinamerikanischen Nationen von der Ersten Welt (d. h. von außen und von einem anderen nationalen Territorium) her zu sehen und diese Tatsache sprachlich im Inneren [d. h. in Lateinamerika, S.K.] zu formulieren. So gestaltete sich die Politik der Entnationalisierung in den 1990er Jahren in Lateinamerika. Diese Position des Außen/Innen [...] bricht mit dem Einklang zwischen Nation und Geburtsland und formuliert den Zusammenhang von national und territorial neu. Diese Profanierung geht einher mit einer strukturellen Veränderung in der Beziehung zwischen Staat und Nation und ihrer seit dem Jahre 2000 einsetzenden Neuformulierung. (Ludmer 2010: 163–164)

Doch freilich kann Carola Saavedras geografisch nicht verorteter Roman, der eine Trilogie⁶ abschließt, auch auf einer rein allegorischen Ebene als Chronotopos gelesen werden: Die 'Insel' wäre dann eine Metapher für Rückzug, ein Ort und Zeitraum des selbstgewählten Exils und in gewisser Weise auch ein Ort der Selbstreflexion und der Emanzipation Érikas, die stets im Schatten ihres Künstler-Lebensgefährten stand und sich nun in ihrem Tonband-Monolog über ihr Leben Rechenschaft ablegt (Aragão 2011).

Bei einem näheren Blick allerdings könnte sich die vermeintliche geografische Anonymität in Saavedras Roman doch als eine konkrete Referenz erweisen, deren Dechiffrierung den Text auf ein ungewöhnliches Panora-

5 Zum Projekt 'Amores expressos' vgl. Corrêa Lobo 2011. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass die Diskussion über Nationalismus und Kosmopolitismus bereits zur brasilianischen Gründungsliteratur gehörte, und insbesondere durch Machado de Assis' Werk befördert wurde.

6 Es handelt sich um die Romane *Toda terça* (Saavedra 2007) und *Flores azuis* (Saavedra 2008).

ma 'anderer' literarischer Traditionen hin öffnet und im oben erwähnten Sinne konkrete internationale bzw. globale Vernetzungen sichtbar macht. Von dieser Annahme wird im Folgenden ausgegangen. Der Roman scheint nämlich in der Tat mit einer literarischen Tradition am Rande Europas in einen grenzüberschreitenden kulturellen Dialog zu treten: mit der literarischen Tradition des dem afrikanischen Kontinent vorgelagerten Archipels der Kanarischen Inseln. Die namenlose, isolierte Insel deutet mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Insel Lanzarote hin. Dafür spricht in erster Linie die vulkanische Wüstenlandschaft, durch die bis heute Dromedare ziehen, sodann die isolierte Lage der Insel am nordöstlichen Rande des kanarischen Archipels. Weitere einschlägige inhaltliche und konzeptuelle Merkmale des Romans untermauern die eben geäußerte Vermutung, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Es geht somit um den Versuch, anhand von Saavedras auditivem Insel-Tagebuch beispielhaft einen Text der jüngsten brasilianischen Literaturproduktion in einen transnationalen und transkulturellen Kontext zu stellen und die in den Text eingeschriebenen Dialoge mit einer fremden und in diesem Falle sogar peripheren literarischen Tradition eines anderen Kontinents nachzuzeichnen. Durch diese Verortung tritt eine konstruktivistische Dimension des Textes, die in seinen kunsttheoretischen Passagen angelegt ist und insbesondere die Rolle der Lesererwartungen (bzw. der Zuschauer- und Zuhörererwartungen) unterstreicht, deutlicher hervor und gibt dem Roman eine stärkere Kontur.

Die Insel als künstlerische Installation

Die (anonyme) Insel ist für Érika ein Ort der Zuflucht und des Nachdenkens über ihre komplizierte Künstlerbeziehung zu Alex, ihrem Lebensgefährten und über ihrer beider Beziehung zu Karen, die aufgrund eines Krebsleidens kürzlich verstorben ist. Érika verarbeitet gleichzeitig ihre Unfähigkeit, der Todkranken in ihren letzten Wochen Zuwendung zu zeigen. Der Text kann als ein Hörtagebuch bezeichnet werden, das an Alex gerichtet ist. Hinzu kommt ein geheimnisvoller zweiter Erzähler, der die Aufnahmen offenbar gerade abspielt und dabei die verschiedenen Hintergrundgeräusche neutral kommentiert. Ungewiss bleibt, wer dieser neutrale Erzähler-Kommentator ist: Es könnte Alex sein oder Érika selbst, die das Band erneut anhört, oder eine dritte Person.

Érikas Erinnerungen kreisen um ihre Dreiecksgeschichte mit Alex und Karen; zu einem späteren Zeitpunkt weitet sich die meist retrospektive Erzählung und bezieht auch die Inselgegenwart und ihre Bewohner ein. Érika beginnt eine Romanze mit dem ortsansässigen Tierarzt Adrian, eine von seiner Seite einseitige Liebesgeschichte, die tragisch endet, weil Érika im Augenblick der Entscheidung die Insel verlässt. Im Hintergrund dieser Geschichten menschlicher Verstrickung finden sich immer wieder Anspielungen auf die seltsame Insellandschaft mit ihren Vulkanen, Dromedaren, Felsenhöhlen, Stränden und Touristen.

Érikas Lebensgefährte Alex hat in dem Buch nicht nur die Rolle des Adressaten; seine Stimme und künstlerische Autorität dringen vielmehr nach und nach, technisch reproduziert durch das 'textliche Abspielen' eines Filminterviews, immer deutlicher in Érikas autobiografischen Diskurs ein: Der Künstler äußert sich zur konzeptionellen Kunst, zum offenen Kunstwerk, dessen Vollendung bekanntlich erst durch den Blick und die Mitwirkung des Betrachters gewährleistet wird. Érika spielt während ihrer Tonbandaufnahme diese Interviewaufzeichnung über einen Computer ab und argumentiert gleichzeitig gegen Alex' Auffassung von der 'Konzeptkunst'. Sie misstraut dieser Kunst, wenn sie zu einer Art von Rezept werde, gibt sie zu bedenken. Érika selbst sucht zu diesem Zeitpunkt nach einer verlorenen Authentizität und hat doch ständig das Gefühl, sich selbst nur aus einer entfremdenden Metaperspektive betrachten zu können. Bisweilen überlegt Érika sogar, ihre autobiografischen Tonbandaufzeichnungen später in eine künstlerische Installation zu verwandeln: "Eu te daria o contorno da ilha, e dentro dele talvez surgisse algo que a revelasse. Poderia ser até uma instalação, chamaríamos o trabalho de *Contorno de uma ilha*. As pessoas entrariam numa cabine..." (Saavedra 2010: 112, kursiv im Original).⁷

Genau mit dieser Art kunsttheoretischer Reflexionen, so scheint es, schreibt sich Saavedras Protagonistin Érika in eine umfassende Geschichte literarischer und künstlerischer Auseinandersetzungen mit der Insel Lanzarote ein. Denn die aride, landschaftlich ungewöhnliche Insel ist nicht nur Gegenstand einer langen Reihe essayistischer, literarischer und poetischer Beschreibungen, sondern sie wurde auch oft als ein durch die

7 "Ich würde dir den Umriss der Insel geben und vielleicht käme dabei etwas zum Vorschein, was sie verrät. Es könnte sogar eine Installation werden, unsere Arbeit würde *Umriss einer Insel* heißen. Die Leute träten in eine Kabine ..."

Kräfte der Natur geschaffenes ‘Gesamtkunstwerk’ reflektiert. Die gewaltigen Erdenergien, die bei der vulkanischen Entstehung der Insel und ihrer ebenso erschreckenden wie grandiosen Transformation durch anhaltende Eruptionen freigesetzt wurden, haben Künstler und Schriftsteller der Kanarischen Inseln ebenso wie Reisende immer fasziniert. Érika sieht die Insellandschaft und ihre Entstehung mit einem ähnlich künstlerischen Blick:

[...] o meu plano era percorrer a pé todo o litoral da ilha, gravando as variações do mar, no final você teria um contorno acústico da ilha, talvez você até a compreendesse melhor do que eu, suas pedras e abismos e desertos. O vento oeste, as poucas praias de areia fina, que o vento trouxe do Saara, a lava dos vulcões e suas diferentes texturas. Há inclusive um tapete de lava, a última erupção, que cai diretamente no mar. [...] Dizem que a ilha inteira surgiu de uma série de erupções bastante recentes. É uma ilha jovem, a maior parte está submersa. E o mar, eu penso, a forma como as ondas chegam à terra, podem te dar pistas desse mundo invisível, revelar essa misteriosa geografia. (Saavedra 2010: 111–112)⁸

Lanzarote – der alte Traum vom Gesamtkunstwerk

Vor diesem Hintergrund möchte ich mich im Folgenden insbesondere mit den ästhetischen Produktionen einheimischer Künstler und Schriftsteller befassen, ohne jedoch die Blicke von außen auf die Insel zu übergehen: Hierbei ist in erster Linie an den portugiesischen Nobelpreisträger José Saramago zu denken, dessen Lanzarote-Reflexionen in seine *Cadernos de Lanzarote* eingeflossen sind, sodann an Carlos Fuentes, der ein zentrales Kapitel seines Romans *Los años con Laura Díaz* (1999) auf Lanzarote ansiedelt und schließlich Michel Houellebecq, der in *Au milieu du monde: Lanzarote* (2000) seine eigentlich desillusionierende Erzählung über einen Nicht-Ort des internationalen Tourismus mit einem beeindruckenden Fotoband über die Insel Lanzarote ergänzt (Wesemael 2003; Rodríguez Pérez 2009).

8 “Mein Plan war, die ganze Küste zu Fuß abzulaufen und die verschiedenen Geräusche des Meeres aufzunehmen. Am Schluss hättest Du einen akustischen Umriss der Insel und würdest vielleicht ihre Steine, Schluchten und Wüsten besser verstehen als ich selbst; auch den Westwind, die wenigen Strände feinen Sandes, den der Wind aus der Sahara herangeweht hat, die Vulkanlava und ihre verschiedenen Texturen. Da ist auch ein Lavateppich, die letzte Eruption, der bis ins Meer reicht. [...] Die Insel sei durch eine Reihe von Ausbrüchen in neuerer Zeit entstanden, sagt man. Es ist eine junge Insel, der größte Teil ist überflutet. Und das Meer, denke ich, die Art, wie die Wellen an Land schlagen, geben einen Hinweis auf diese unsichtbare Welt, enthüllen diese geheimnisvolle Geografie.”

Doch diese prägnant 'performative' Dimension einer Geografie, die sich als dramatische Landschaft vor dem Blick des Betrachters immer wieder zur Aufführung bringt, führt zunächst (eingedenk der kritischen Reflexionen über die Installationskunst in Saavedras Roman) zu einem Künstler, der die Entwicklung und Modernisierung der Insel mithilfe eines neuartigen öko-kulturellen Gesamtkonzepts weltweit bekannt gemacht hat. Der Architekt, Künstler, Schriftsteller und engagierte Umweltschützer César Manrique (1919–1992) ließ bis zu seinem Unfalltod nicht davon ab, seine einst außerordentlich arme Heimatinsel als einen ästhetisch erlebbaren Lebensraum, der Natur und Kultur harmonisch vereint, zu konzipieren. Er versuchte, dies mit Hilfe eines auf die Insellandschaft bezogenen Architektur- und Kunstkonzepts zu realisieren:

Ich erinnere mich an meine Kindheit, in der es als Schande galt, auf dieser Insel geboren zu sein. Lanzarote war das Aschenputtel der Kanarischen Inseln. Nach einem großen Kraftakt [...] mit dem Ziel, schöpferisch tätig zu werden, zu planen und zu erkunden, welcher Stil und welche Linien diese von über dreihundert Vulkanen verbrannte Insel prägen könnten, haben wir begonnen, das wahre Wesen der ihr eigenen Vulkanologie hervorzuheben, ihre eigene, einzigartige Landwirtschaft zu betonen, den Weg zu einer klaren, schlichten, eleganten und volkstümlichen Architektur zu beschreiten [...]. (Manrique 1988: 25)

Manrique warnte früh vor einem schonungslosen Massentourismus; sein Vorschlag zur Entwicklung der einst armen Insel bestand in einem ökologischen Tourismus, der die Ressourcen der Insel schonen und gleichzeitig dazu beitragen würde, die Insel im Sinne eines Gesamtkunstwerks, welches er mit seiner Architektur und seinen Skulpturen weiter anreicherte, erlebbar zu machen. Manriques Werke gehören schon lange selbst zu den Sehenswürdigkeiten, die auch den in der Kunst unerfahrenen Touristen den ästhetischen Reiz der Insel nahebringen.

César Manrique steht aber seinerseits schon in einer Reihe ästhetischer Auseinandersetzungen mit der Insel Lanzarote, die zur Zeit der internationalen Avantgarden in den 1920er Jahren ihren Anfang genommen hatten und auf die im Folgenden näher eingegangen wird. Doch sei zunächst noch ein ungewöhnlicher Gründungstext der Insel erwähnt, in dem die Entstehung der einzigartigen Landschaft als Folge eines gewaltigen Zerstörungsprozesses beschrieben wird. Es handelt sich um den Bericht des Priesters Andrés Lorenzo Curbelo, der als Augenzeuge jene gewaltigen Transformationen beschrieb, die im 18. Jahrhundert durch die sechs Jahre (1730–1736) anhaltenden vulkanischen Eruptionen auf der Insel ausge-

löst wurden. Überliefert wurde dieser Bericht zunächst von dem deutschen Naturforscher Leopold von Buch (1825), der die apokalyptischen Bilder des Paters seinen Lesern wie folgt vermittelt:

Am 1. September 1730, erzählt Don Lorenzo Curbeto [sic], zwischen 9 und 10 Uhr in der Nacht, brach plötzlich die Erde auf [...]. Flammen brachen hervor und brannten neunzehn Tage unaufhörlich fort. Wenige Tage später öffnete sich ein neuer Schlund [...] und eine wüthende Lava stürzte sich hervor [...]. Am 11. September erneuerte sich die Wuth der fließenden Lava. Von Sta. Catalina fiel sie auf Maso, verbrannte und bedeckte gänzlich das Dorf, und stürzte sich nun als ein feuriger Cataract mit gräßlichem Lärm in das Meer, acht Tage lang fort. Die Fische schwammen in unbeschreiblicher Menge todt auf der Oberfläche des Wassers, oder wurden sterbend ans Ufer geworfen. [...] Das Donnern und Schlagen dieser Ausbrüche, die Finsternis, in welche Asche und Rauch sie einhüllten, vertrieb mehr als einmal die erschrockenen Einwohner [...]. (Buch 1825: 308)⁹

Die dramatischen Eindrücke und Bilder wie vom Zeilenende, mit denen in den Worten des Priesters die dramatischen Naturereignisse, die dazu führten, dass die Bewohner die zerstörten Orte und die Insel verließen, bezeugt werden, können aber auch als Beginn eines gewaltigen Schöpfungs- und Transformationsaktes umgedeutet werden. Die heute viel-gepriesene, zum Biosphärenreservat der Unesco erklärte lunare Insel-landschaft erscheint dann wie ein gewaltiges Meisterwerk der Natur, das Literaten und Künstler anzieht.

Wo César Manrique auf eine 'höhere Kraft' verweist, wenn er von einer "gigantesca inteligencia creadora" spricht,¹⁰ hatte der Avantgardist Agustín Espinosa, der sowohl dem Konstruktivismus als auch dem Surrealismus nahestand, bereits im Jahre 1929 selbstbewusst eine bemerkenswerte eigene Neuschöpfung der Insel vollzogen (Espinosa 1988). Er setzte seinen Schöp-

9 Den Bericht des Priesters nahm z. B. auch Houellebecq in französischer Übersetzung am Ende seiner Lanzarote-Erzählung auf (Houellebecq 2000: 87–90). Leopold von Buch wiederum bezieht sich in seiner Darstellung weithin auf den Bericht des Priesters, kommentiert diesen aber an manchen Stellen aus der Sicht des Naturforschers.

10 Das aussagekräftige Gesamtzitat lautet: "In dieser bebenden und vitalen kosmischen Energie wirkt ein unüberwindbarer mathematischer Geist, eine organische Symmetrie und außerordentliche gestalterische Konzeption, eine absolute Präzision und eine eigenwillige Idee von Schönheit, eine verschwenderische Fülle von Millionen ästhetischer Vorstellungen und eine ungeheure schöpferische Intelligenz, die fähig ist, jegliche Art von Flug, Statik und Bewegung zu erfassen, fähig zur Herstellung komplizierter, aber perfekter Maschinen, die über alle Möglichkeiten der Programmierung verfügen" (Manrique 1988: 18).

fungsakt als gleichzeitig programmatische wie spielerische Poesis mithilfe der Literatur ins Werk. Sein Buch *Lancelot, 28°–7°* [*Guia integral de una isla atlántica*], das lange Zeit auch in der spanischen Literaturgeschichte unbekannt geblieben war, gehört heute zu den Klassikern der iberischen Avantgarde. Mit dem Blick des ‘Konstruktors’ beschreibt Espinosa in einem spielerischen, collageartigen Text mit vielen intertextuellen Anspielungen seine ‘intergrale’, (welt)literarische Neukonstruktion der Insel Lanzarote, mit der er ihre bisherige anekdotische Randexistenz überwinden wolle: “Mi intento es el de crear un Lanzarote nuevo. Un Lanzarote inventado por mi. Siguiendo la tradición más ancha de la literatura mundial” (Espinosa 1988: 10).¹¹ Und ein paar Zeilen später unterstreicht er: “La isla, por su mapa poético. Culto. Construyo la geografía integral de Lanzarote” (Espinosa 1988: 10).¹²

In seinem Text werden, angesiedelt in der wüstenartigen, einsamen Landschaft der Insel, die Zisternen, der Wind und die Kamele,¹³ die weißen ‘kubistischen’ Dörfer, die der maurischen Architektur ähneln, die Palmen und die Schiffe im Hafenbecken wie Elemente eines konstruktivistischen Bildes beschrieben. In häufig knappen, fast telegrafischen Sätzen und kurzen Absätzen entsteht eine poetische Topografie aus Farben und Formen, die sich über das ganze Buch erstreckt, das neben kurzen Textfragmenten auch eine Vielzahl naiv und gleichzeitig ironisch wirkender Zeichnungen enthält. Allerdings enthält sich Espinosa auf bemerkenswerte Weise einer Interpretation der Vulkanlandschaft und damit des allzu Offensichtlichen,¹⁴ um dafür aber alle anderen Merkmale der Insellandschaft als Kulturträger

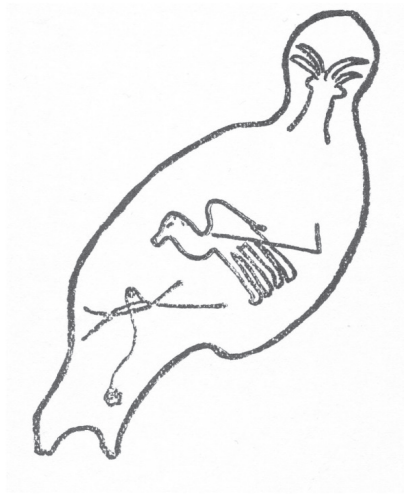
11 “Mein Ziel ist die Erschaffung eines neuen Lanzarote. Ein Lanzarote, von mir erfunden. Indem ich der breitesten Tradition der Weltliteratur folge.”

12 “Die Insel wegen ihrer poetischen Landkarte. Kultiviert. Ich konstruiere die integrale Geografie von Lanzarote.”

13 Carola Saavedra besteht in ihrem Text explizit auf dem Unterschied zwischen Kamel und Dromedar, wie die kleine Episode zeigt, die der zweite, neutrale Erzähler-Kommentator im Roman berichtet: “*Voz de Bruno: Não darling, nesta ilha não há elefantes, aqui eu sou o lorde dos camelos. Voz de Érika: São dromedários*” (Saavedra 2010: 93, kursiv im Original) [“*Brunos Stimme: Nein, Darling, auf dieser Insel gibt es keine Elefanten, hier bin ich der Lord der Kamele. Erikas Stimme: Das sind Dromedare*”]. Die einhöckrigen Dromedare gehören wie die zweihöckrigen Trampeltiere zur Gattung der sogenannten Altweltkamele. Der wissenschaftliche Name lautet: ‘*Camelus dromedarius*’. Auf Lanzarote sind in der Tat nur Dromedare anzutreffen.

14 Espinosa schlägt stattdessen die (namentliche!) Entstehung der Insel als eine Mischung zwischen der historisch nachweisbaren (Wieder)Entdeckung der Insel durch den Genueser Kaufmann Lancelotto Malocello und einer möglichen Reise des Sir Lancelot aus der Artus-Sage vor. Vgl. u. a. Westphal (2010), der in seinem Artikel ausführlich auf die etymologische Herkunft des Inselnamens eingeht.

zu inszenieren. Spielerisch, ironisch, konstruktivistisch singt er ein dreifaches Loblied auf die sonnenbeschienene Zisterne, die Palme und das pflügende Kamel: “Junto a la palmera que hace voltear sus brazos, junto al camello que arrastra el arado, estás tu, cisterna soleada de Lanzarote. En el mapa integral de una isla de paramera, de alisio y de sol” (Espinosa 1988: 59).¹⁵ Seine Zeichnungen, meist skizzenartige subjektive Landkarten der Insel, machen seine Konstruktionsarbeit plastisch:



„Elogio de la cisterna con sol“. In: Espinosa 1988: 57–59, hier: 58 [erst-mals 1929].

Espinosas avantgardistische Inszenierung der Insel Lanzarote findet auch ein Echo in dem magisch-realistischen Roman *Mararía* (1973) von Rafael Arozarena (1923–2009), einem ebenfalls stark intertextuell vernetzten Text, der auf Lanzarote spielt und von einer tragischen Beziehungsgeschichte handelt. Die Protagonistin ist María, in die sich mehrere Männer, einheimische und fremde, unglücklich verlieben. Arozarena ruft vor allem Gründungsmythen und -legenden der Insel auf, insbesondere die wundersame Rettung der Prinzessin Ico, die trotz ihrer väterlicherseits frem-

15 “Neben der Palme, die ihre Arme dreht, und dem Kamel, das den Pflug zieht, stehst du, sonnenbeschienene Zisterne von Lanzarote. Auf der integralen Landkarte einer Insel der Ödnis, des Passatwindes und der Sonne.”

den Abstammung die Legitimität ihrer königlichen Abstammung durch eine (trickreich bestandene) Feuerprobe bewies (Martín 1988: 22–25). Arozarena greift diese Überlieferung kultureller Hybridisierung aus der Eroberungszeit der Inseln auf und kehrt sie ins Gegenteil. Im Sinne von Doris Sommers (1991) allegorisch als Familiengeschichte zu lesenden ‘foundational fictions’ ist Arozarenas Buch eine Absage an die kulturelle Vermischung aus Angst vor einer vollkommenen Einverleibung der Insel durch äußere Kräfte.¹⁶ Eine dieser unglücklichen Liebesgeschichten findet offenbar in Carola Saavedras Roman *Paisagem com dromedário* einen fernen Nachhall: Die Geschichte des baskischen Arztes bei Arozarena, dessen Kind die inzwischen wahnsinnige María vor der Geburt durch einen Selbstverbrennungsversuch verliert, scheint sich in der Geschichte des in Érika verliebten Tierarztes Adrian, der sich auf der Insel niedergelassen hat, zu wiederholen. Doch bricht bei Saavedra die mögliche Familiengeschichte, von der Adrian träumt, zu einem so frühen Zeitpunkt ab, dass sie kein allegorisches Bedeutungspotenzial entfalten kann.

Das deutlichste Echo und gleichsam eine Hommage an Agustín Espinosa Avantgarde-Text *Lancelot 28°–7°* findet sich in Arozarenas *Mararía* – und möglicherweise spielt Saavedras Romantitel auch hierauf an! – in einem surrealistischen Bild, in dessen Zentrum ein Kamel-Skelett ruht, Auslöser von Träumereien, denen sich der Ich-Erzähler in den Meeren der schwarzen Lava und des goldenen Wüstensandes hingibt: “La blanca osamenta de un camello surgía de las arenas y servíame de sofá surrealista para descansar en plena lasitud. Llegaba entonces la sensación de hallarme en un mar fosilizado, flotando sobre una barca fantasma y navegadora por las singlas del infinito” (Arozarena 1983: 93).¹⁷

Dieses Bild ähnelt wiederum den Eindrücken in José Saramagos Tagebuchnotizen der *Cadernos de Lanzarote*, denen man die Faszination des portugiesischen Schriftstellers angesichts der Insellandschaft entnehmen kann. Dort heißt es z. B. in einem Eintrag vom 24. Juli 1993:

16 Man muss an dieser Stelle den zeithistorischen Hintergrund bedenken: Ähnlich wie Manrique sah Arozarena in den 1960er und 70er Jahren die Gefahr einer kulturellen Entfremdung durch den zunehmenden internationalen Massentourismus (vgl. hierzu auch Klengel 2006).

17 “Das weiße Gerippe eines Kamels ragte aus dem Sand und diente mir als surrealistisches Sofa zu völliger Ruhe und Entspannung. Da überkam mich das Gefühl, ich befände mich in einem versteinerten Meer und triebe auf einem Geisterschiff dahin mit Kurs auf die Gefilde der Unendlichkeit.”

O prazer profundo, inefável, que é andar por estes campos desertos e varridos pela ventania, subir uma encosta difícil e olhar lá de cima a paisagem negra, escavada, despir a camisa para sentir directamente na pele a agitação furiosa do ar, e depois compreender que não se pode fazer mais nada, as ervas secas, rente ao chão, estremecem, as nuvens roçam por um instante os cumes dos montes e afastam-se em direcção ao mar, e o espírito entra numa espécie de transe, cresce, dilata-se, não tarda que estale de felicidade. Que mais resta, então, senão chorar? (Saramago 1994: 85)¹⁸

Konstruktion der Konstruktion: das transnationale offene Kunstwerk

Auch bei Saavedra findet sich dieses Oszillieren zwischen Traum und Realität, doch Érika wird den bei Saramago angedeuteten Sprung in die Präsenz (und in das 'Glück' des 'reinen Seins'), nach der sie so sehr zu suchen scheint, im Rahmen des Romans nicht schaffen: "Sinto que perdi esta ilha. Pois é, é possível perder uma ilha. [...] Talvez a ilha nunca tenha existido, penso nisso agora. Talvez a ilha tenha sido apenas uma miragem, uma construção. Uma imagem em três dimensões, mais real do que o real" (Saavedra 2010: 151).¹⁹

Denn Érikas Reflexionen sind ja bereits Wiederholungen – das Band, das wir hören bzw. der Text, den wir lesen, wird gerade (wieder?) abgehört bzw. aufgeführt, die Protagonistin hat die Insel längst verlassen. Das Buch selbst thematisiert somit im wahrsten Sinne der Benjamin'schen Worte den Verlust der Aura im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. Doch darüber hinaus wird auch innerhalb des Textes, innerhalb des Tagebuch-Monologs, die Suche nach Authentizität durch Metareflexionen gewissermaßen 'eingeklammert'. Érika sieht und artikuliert ihr eigenes Handeln stets mit einem Blick von außen und immer wieder im Vorgriff auf eine mögliche Kunst-Installation bzw. Aufführung.

18 "Der tiefe, unaussprechliche Genuss, über die öden, vom Wind leergefegten Felder zu gehen, einen beschwerlichen Abhang hinaufzusteigen und von oben auf die schwarze, kahle Landschaft zu blicken, das Hemd dann auszuziehen, um die wilde Bewegung des Windes direkt auf der Haut zu spüren und zu verstehen, dass man weiter nichts tun kann; die trockenen Kräuter dicht am Boden zittern, die Wolken streifen für einen Augenblick die Gipfel der Berge und entfernen sich Richtung Meer, und der Geist gerät in eine Art Trance, wächst, dehnt sich aus, und gleich darauf tritt das Glück ein. Was bleibt da, außer zu weinen?"

19 "Ich spüre, dass ich diese Insel verloren habe. Doch, es ist möglich, eine Insel zu verlieren. [...] Vielleicht hat die Insel nie existiert, denke ich jetzt. Vielleicht war sie nur ein Trugbild, eine Konstruktion. Ein dreidimensionales Bild, wirklicher als die Wirklichkeit."

Doch was bedeutet nun diese Verortung und Einschreibung von Carola Saavedras Roman in die Geschichte der ästhetischen Auseinandersetzungen mit der Kanareninsel Lanzarote und damit auch in eine 'andere' literarische Tradition? Welchen Nutzen bringt eine derartige Entschleierung des literarischen Schauplatzes?

Saavedra greift mit ihrer literarischen 'Installation' bzw. Konstruktion der nur scheinbar anonymen Insel implizit einen literarischen Topos, sogar einen literarischen Mythos (die Insel Lanzarote) auf. Indem sie diesen Ort nicht namentlich kennzeichnet, gewinnt sie die Freiheit, ihn neu zu denken und zu schreiben. Doch eine Rückbindung ihres Buchs an die oben skizzierte Traditionslinie der kanarischen Lanzarote-Literatur und Kunst, wie sie in diesem Artikel vorgeschlagen wird, ist aufschlussreich, gerade weil Saavedra nicht nur den literarisch-poetischen Diskurs der Vorgängertexte aufruft, sondern darüber hinaus auch die Reflexion über die Konzept- und Installationskunst selbst zum Thema macht, die nun – vor dem literatur- und kunsthistorischen Hintergrund der ästhetischen Lanzarote-Repräsentationen – ausgesprochen plausibel erscheint. Es geht in ihrem Roman immer wieder um die technische Reproduktion, die 'Aufführung': Die Tonband-Texte, das Radio-Rauschen, die vom Tonband registrierten Ausschnitte des Filminterviews verweisen notwendigerweise auch auf die Frage der Lektüre bzw. des Zuhörens oder Zuschauens, auf den Rezipienten, auf denjenigen also, der ausgehend vom Konzept der 'Klang-Landschaft' ein Ganzes zu (re)konstruieren hat. Im Gegensatz zu ihrem Künstler-Freund Alex bleibt Érika allerdings skeptisch, ob dies gelingen kann, wie sie in einem inneren Dialog mit ihm ausficht (Saavedra 2010: 133–134) und wie der Abbruch ihrer Beziehung zu Adrian zeigt. Daher geht Érikas impliziter Dialog mit den Lanzarote-Vorgängertexten nicht wirklich in die Tiefe, sondern verbleibt auf der Oberfläche der Tonspur – Érika hat die Insel verlassen, ehe sie dort Wurzeln schlagen konnte. Aus Érikas Sicht ist die (anonyme) Insel nur ein Durchgangsort, dessen Namenlosigkeit daher zwingend ist. Eine Offenlegung des literarischen Mythos würde umgekehrt das Konzept-Kunstwerk, das in diesem Buch angelegt ist, durch eine schnelle Lösung qua Zuordnung ad absurdum führen.

Die geografische Verortung ist vor allem Aufgabe der Rezipienten, der Leser oder Zuhörer, die die 'Leerstellen' des Textes bzw. der Tonspur begreifen müssen. Erst dann wird deutlich, auf welche Weise hier ein zu einem literarischen Mythos avancierter realer Ort aufgegriffen und metaliterarisch fortgeschrieben wird: Érika hinterfragt die Konzepte, die

der literarischen und künstlerischen Mythisierung bzw. den ästhetischen Konstruktionen der Insel Lanzarote zugrunde liegen, gleichsam von innen heraus – in Form einer virtuellen, konflikthaften Auseinandersetzung mit ihrem Künstler-Partner, bei der sie ihre eigenen Ansprüche als Künstlerin zum Ausdruck bringt. Genau diese Debatte reflektiert sich auf der Ebene der ungewöhnlichen Form des Textes. Saavedras Text spielt als ‘Audio-Performance’ implizit mit den vorliegenden Insel-Interpretationen und ihrer Wiederholbarkeit: *Paisagem com dromedário* thematisiert die Konstruktion der Konstruktion. Auf diese Weise schreibt sich Saavedra mit ihrer ‘Audio-Performance’ oder ‘Text-Installation’ eines vermeintlich namenlosen Ortes diskret in die internationale Tradition ästhetischer Lanzarote-Interpretationen ein. Und umgekehrt gewinnt ihr Text durch die explizite Bewusstmachung des Lektüre- bzw. Höraktes und des in diesen verwobenen transkulturellen Dialogs mit einer literarischen Tradition am Rande Europas zusätzlich an Dichte – ganz im Sinne eines offenen oder konzeptionellen Kunstwerks bzw. einer ‘Installation’, die notwendig der Mitwirkung ihrer Betrachter bedarf.

Literaturverzeichnis

- ARAGÃO, Maria Fernanda Garbero de (2011): “Ruídos de afeto: Projeções de memória em *Paisagem com dromedário*, de Carola Saavedra”. In: *Cadernos do Congresso Nacional de Linguística e Filologia* XV, 5, 3, 2488–2495.
- AROZARENA, Rafael (1983): *Mararía*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Interinsular Canaria.
- BUCH, Leopold von (1825): *Physicalische Beschreibung der Canarischen Inseln*. Berlin: Druckerei der Koeniglichen Akademie der Wissenschaften.
- ESPINOSA, Agustín (1988): *Lancelot, 28°–7° [Guía integral de una isla atlántica]*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Interinsular Canaria [Erstveröff. 1929].
- FUENTES, Carlos (1999): *Los años con Laura Díaz*. Madrid: Alfaguara.
- HOUELLEBECQ, Michel (2000): *Au milieu du monde. Lanzarote*. Paris: Flammarion.
- KLENGEL, Susanne (2006): “Lanzarote: textes/images, corps/paysage. Discours esthétiques et discours identitaires”. In: Vanci-Perahim, Marina (Hg.): *Atlas et les territoires du regard. Le géographie de l’histoire de l’art (XIX^e–XX^e siècle)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 55–65.
- LOBO, Rosana Corrêa (2011): “Amores Expressos. Literatura brasileira em tempos de globalização”. Vortrag 6721, XII Congresso Internacional da Abralic, 18.-22.07.2011, Curitiba, Brasilien. ><http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0672-1.pdf>< (15.10.2012).

- LUDMER, Josefina (2010): *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MANRIQUE, César (1988): *Escrito en el fuego*. Hg. und Vorwort Lázaro Santana. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.
- MARTÍN, Sabas (1988): *Ritos y leyendas guanches*. Madrid: Miraguano Ediciones.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Osvaldo (2009): “La recreación imaginaria de Lanzarote en tres autores foráneos: José Saramago, Carlos Fuentes y Michel Houellebecq”. In: Galván González, Victoria/Gutierrez, José Ismael/Mateo del Pino, Ángeles/Quevedo García, Francisco J./Rodríguez Pérez, Osvaldo (Hg.): *Insulas forasteras. Canarias desde miradas ajenas*. Madrid: Verbum, 533–550.
- SAAVEDRA, Carola (2007): *Toda terça*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2008): *Flores azuis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2010): *Paisagem com dromedário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2011): “Worte und Klang: BERLINDA-Interview mit Carola Saavedra”. Interview mit Barbara Bichler, 25.10.2011. >http://www.berlinda.org/Texte/Texte/Eintrage/2011/10/25_Worte_und_Klang__BERLINDA-Interview_mit_Carola_Saavedra.html< (15.08.2012).
- SARAMAGO, José (1994): *Cadernos de Lanzarote – Diário I*. Lisboa: Editorial Caminho.
- SCHÖLLHAMMER, Karl Erik (2009): *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SOMMER, Doris (1991): *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley u. a.: University of California Press.
- WESEMAEL, Sabine von (2003): “Lanzarote, l’île où dorment les volcans”. In: *Arcadia* 38, 1, 113–131.
- WESTPHAL, Bertrand (2010): “Between Mythical Space and Global Drift”. In: Cabo Aseguinolaza, Fernando/González, Anxo Abuín/Domínguez, César (Hg.): *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, Bd. 1. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 290–308.

Autorinnen und Autoren

JOÃO CLAUDIO ARENDT, Dr. phil., Professor im Postgraduierten-Programm in Literaturwissenschaft an der Universität Caxias do Sul, Brasilien. 2011 Aufenthalt als Postdoc-Stipendiat der CAPES, Brasilien an der Freien Universität Berlin. Herausgeber der elektronischen Zeitschrift *Antares: Letras e Humanidades*. Laufendes Forschungsprojekt zum Themenkomplex regionale Literatur, Regionalismus und Regionalität.

LEDA MARANA BIM, M.A., Doktorandin am Institut für Romanistik der Universität Hamburg; Dissertation zum Thema "Weibliche Identitäten und Genderrollen in drei Romanen im Kontext der brasilianischen Diktatur: *Tropical sol da liberdade*, *As meninas* und *É proibido ser menor?*". Vorher Mitarbeiterin an der Universidade Federal de Sergipe, Brasilien, beim CNPq-Forschungsprojekt *A figuração do feminino*. Neueste Publikationen: "Liebe und Tod in den Erzählungen *Pai contra mãe* und *Mariana*". In: Bernardo, Gustavo/Michael, Joachim/Schäffauer, Markus Klaus (Hg.): *Machado de Assis e a escravidão*. São Paulo: Annablume 2010, 113–124; "As imagens masculinas nos contos *O crime do Pinhal do Cego* e *O dominó preto*". In: *Callípole – Revista de cultura* [Homenagem a Florbela Espanca] (im Druck).

VINICIUS MARIANO DE CARVALHO, Dr. phil., Professor für Brasilianische Studien an der Universität Aarhus, Dänemark; dort Koordination des Programms Brasilianische Studien und Direktor des Zentrums für Latein-amerikanische Studien (LACUA); Herausgeber der Zeitschrift *Brasílica* – *Journal for Brazilian Studies*. Aktuelle Publikation: "The Perceptions of Modernity in José Lins do Rego's 'The Sugar-Cane Cycle', or 'not all sugar is sweet'". In: Ders. et al. (Hg.): *Sugar and Modernity in Latin America*. Aarhus: Aarhus University Press (im Druck).

MARINA CORRÊA, Dr. phil., Lektorin für Literatur- und Landeswissenschaften sowie für brasilianisches Portugiesisch am Institut für Romanistik der Universität Wien. Publikationen (Auswahl): "Discurso não-lírico e poesia concreta: Música como meio de materialização na poesia de Ernst Jandl e Augusto de Campos". In: Baltrusch, Burghard/Lourido, Isaac (Hg.): *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*. München: Meidenbauer 2012, 159–178; "Avant- e arrière-garde no cânone literário: O caso das revisões de Kilkerly e Sousândrade por Augusto e Haroldo de Campos". In:

Terceira Margem 14, 23, 2010, 87–101; “Concrete Poetry as an International Movement Viewed by Augusto de Campos”. Interview mit dem Dichter Augusto de Campos in São Paulo im August 2008. In: >www.ubuweb.de<; “Anmerkungen zum Verhältnis der brasilianischen und deutschen konkreten Poesie”. In: *Lusorama* 24, 75–76, 2008, 132–144.

FRIEDRICH FROSCH, Dr. phil., Ao. Univ.-Prof. für Literatur und Medien mit den Schwerpunkten Iberoamerika, Iberoamerika und Frankophonie an der Universität Wien. Buchpublikationen: *Die Fährnis des Raumes. Raumwahrnehmung und Raumstrukturierung bei Graciliano Ramos*. Wien: WUV 1995; *Bastille der Vernunft. Überschreibungen des Wahns in den Literaturen Frankreichs, Portugals und Brasiliens 1820–1920. Mit einem Rekurs auf Cervantes*. Münster: LIT 2006. Zahlreiche Aufsätze v. a. zur brasilianischen Literatur des 19., 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts.

INGRID HAPKE, M.A., Doktorandin am Institut für Romanistik der Universität Hamburg; forscht zur brasilianischen ‘Literatura marginal/periférica’. Veröffentlichungen in diversen Sammelbänden und Online-Publikationen, z. B. “Tomando liberdades: O escravo ‘fora do lugar’”. In: Bernardo, Gustavo/Michael, Joachim/Schäffauer, Markus (Hg.): *Machado de Assis e a escravidão*. São Paulo: Annablume 2010, 101–113; “La literatura marginal como literatura de testimonio, más allá de lo impreso”. In: Tennina, Lucía (Hg.): *Brasil periférico*. ><http://www.no-retornable.com.ar/v11/brasil/hapke.html>< (08.10.2012).

SUSANNE KLENGEL, Dr. phil., Professorin für Literaturen und Kulturen Lateinamerikas am Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin; aktuelles Forschungsvorhaben: Literarische und kulturelle Süd-Süd-Beziehungen zwischen Indien und Lateinamerika. Neueste Buchpublikationen: *Die Rückeroberung der Kultur. Lateinamerikanische Intellektuelle und das Europa der Nachkriegsjahre (1945–1952)*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011; Hg. zus. mit Holger Siever: *Das Dritte Ufer. Vilém Flusser und Brasilien. Kontexte – Migration – Übersetzungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. Hg. zus. mit Rike Bolte: *Sondierungen: Lateinamerikanische Literaturen im 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Vervuert (im Druck).

SEBASTIAN KNOTH, M.A.; Studium der Lusitanistik und Hispanistik an der Universität Trier und der Universidade Nova de Lisboa; Rudolf-Lind-Preis

des Deutschen Lusitanistenverbands für die Magisterarbeit “Fußballinszenierungen in der brasilianischen Literatur am Beispiel der Theaterstücke *A falecida* von Nelson Rodrigues und *Chapetuba Futebol Clube* von Oduvaldo Vianna Filho”; Doktorand an der Universität Trier zur Präsenz des Fußballs in der brasilianischen Kultur. Arbeitet als freier Journalist in den Bereichen Sport und lusophone Kulturen.

SUZANA VASCONCELOS DE MELO, M.A.; Studium der Germanistik und der Romanistik an der Universidade de São Paulo (USP) und an der Universität Freiburg; Doktorandin am Institut für Romanistik der Universität Hamburg mit einer Dissertation zum Thema “Fremdheit und Entfremdung in der Moderne am Beispiel der Romane *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin und *Angústia* von Graciliano Ramos”; Lehrbeauftragte für brasilianische Literatur am Institut für Romanistik der Universität Hamburg. Neueste Publikation: “Alienação (Entfremdung) e estranheza (Fremdheit): dois paradigmas do ocidente”. In: *Pandemonium Germanicum – Revista de Estudos Germânicos da Universidade de São Paulo – USP* 17, 2011, 1–24.

CHRISTIANE QUANDT, Diplomübersetzerin, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin im Bereich Literaturen und Kulturen Lateinamerikas. Promotionsprojekt: “Von der ästhetischen Faszinationskraft von Radiowellen zu melodramatischem Her(t)z-Schmerz und anderen Transmissionen – literarische Repräsentationen des Mediums Radio in der lateinamerikanischen Literatur”. Publikationen: “Fragmentarisches Erzählen, zerstückelte Erinnerung und hybride Identitäten in Ricardo Chávez-Castañedas *La conspiración idiota*”. In: Bolte, Rike/Klengel, Susanne (Hg.): *Sondierungen: Lateinamerikanische Literaturen im 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Vervuert (im Druck); zus. mit Susanne Klengel: “La nueva internacionalidad de las literaturas latinoamericanas en los espacios de traducción. En *Busca de Klingsor* de Jorge Volpi”. In: Schrader-Kniffki, Martina/Jansen, Silke (Hg.): *La traducción a través de los tiempos, espacios y disciplinas*. Berlin: Frank & Timme (im Druck).

CHRISTOPH SCHAMM, Dr. phil.; zurzeit Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich Spanische und Lateinamerikanische Literaturwissenschaft am Institut für Romanistik der Humboldt-Universität zu Berlin; Forschungsschwerpunkte: hispanoamerikanische und brasilianische Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts, Lyriktheorien, Erinnerungsforschung. Neueste Pu-

blikation: “Allegorie und Identität. Zur Problematik kollektiver Selbstbilder im modernen lateinamerikanischen Roman (João Guimarães Rosa, Juan Rulfo)”. In: Felbeck, Christine/Hammerschmidt, Claudia/Klump, Andre/Kramer, Johannes (Hg.): *America Romana in colloquio Berolinensi*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2012, 339–356.

PETER W. SCHULZE, Dr. phil., Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Film-, Theater- und empirische Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; Promotion mit der Studie *Strategien kultureller Kannibalisierung. Postkoloniale Repräsentationen vom Modernismo zum Cinema Novo*. Bielefeld: transcript (im Druck). Mitbegründer der AG Genre Studies in der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM). Neuere Buchpublikationen als (Mit-)Herausgeber: *Genre Hybridisation: Global Cinematic Flows*. Marburg: Schüren (im Druck); *Crossing Frontiers. Intercultural Perspectives on the Western*. Marburg: Schüren 2012; *Glauber Rocha e as culturas na América Latina*. Frankfurt am Main: TFM 2011; *Freiheit, meine Sehnsucht. Literatur verfolgter Autorinnen und Autoren*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel 2010; *Junges Kino in Lateinamerika*. München: edition text + kritik 2010.

DANIA SCHÜÜRMAN, M.A., promoviert; von 2009 bis 2012 Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Nachwuchsforschergruppe ‘Prinzip Personifikation’ an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg; Dissertation zur figuralen Gestaltung und Imagination des Göttlich-Dämonischen in der brasilianischen Literatur. Neueste Publikation: “Betwixt and Between. Dämonen-Trickster im brasilianischen Theater”. In: Kreuder, Friedemann/Bachmann, Michael/Pfahl, Julia/Volz, Dorothea (Hg.): *Theater und Subjekt-konstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*. Bielefeld: transcript 2012, 663–676.

JOSÉ LEONARDO TONUS, Dr. phil., Professor an der Universität Sorbonne, Paris. Forschungsschwerpunkte: Zeitgenössische brasilianische Literatur, Repräsentationen der Immigration im brasilianischen Roman; Aufsätze zum Werk von Graça Aranha, Plínio Salgado, Samuel Rawet, Lya Luft, Adolfo Boos Júnior, Milton Hatoum, Nélida Piñon, Per Johns, Adriana Lisboa und Luiz Ruffato. Aktuelle Publikationen: Hg. zus. mit Rosana Khol Bines: *Samuel Rawet: ensaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 2008; Hg. zus. mit Maria Graciete Besse und Regina Dalcastagnè: “La

littérature brésilienne contemporaine” (Dossier). *Ibérica@al – Revue d’études ibériques et ibéro-américaines* 2, Herbst 2012. In Vorbereitung: Dossier zum Thema ‘Literatur und Armut’ für *Estudos de literatura brasileira contemporânea*; Herausgabe von Samuel Rawets unveröffentlichtem Theater-Werk.

MARCEL VEJMEKA, Dr. phil., Akademischer Rat, Abt. Spanische und Portugiesische Sprache und Kultur am Fachbereich Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft (FTSK) der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Germersheim. Neueste Buchpublikationen: Hg. zus. mit Ligia Chiappini und David Treece: *Studies in the Literary Achievement of João Guimarães Rosa, the Foremost Brazilian Writer of the Twentieth Century*. Lewiston/Lampeter: Edwin Mellen Press 2011; Hg. zus. mit Willi Bolle und Edna Castro: *Amazônien – Weltregion und Welttheater*. Berlin: trafo Wissenschaftsverlag 2010 und *Amazônia – região universal e teatro do mundo*. São Paulo: Globo 2010.

DORIS WIESER, Dr. phil., Wissenschaftliche Mitarbeiterin für den Bereich iberoromanische Literaturwissenschaft an der Universität Göttingen. Studium der Romanistik und Germanistik in Heidelberg, São Paulo und Mexiko-Stadt, vorher Schulbuchredakteurin beim Klett Verlag, Stuttgart. Promotion im Jahre 2011 an der Universität Göttingen. Buchpublikationen: *Der lateinamerikanische Kriminalroman um die Jahrtausendwende. Typen und Kontexte*. Münster: LIT 2012; *Crímenes y sus autores intelectuales. Entrevistas a escritores del género policial en América Latina y África lusófona*. München: Martin Meidenbauer 2010.

GEORG WINK, Dr. phil., Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin im Bereich Literaturen und Kulturen Lateinamerikas. Mehrere Forschungs- und Lehraufenthalte in Brasilien. Neben zahlreichen Artikeln folgende Buchpublikationen zu Brasilien: *Die Idee von Brasilien: Eine kulturwissenschaftliche Untersuchung der Erzählung Brasiliens als vorgestellte Gemeinschaft im Kontrast zu Hispanoamerika*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2009; *Alternative Presse in Brasilien (1964-82): Selbstverständnis und kultureller Ausdruck am Beispiel der humoristischen Zeitung ‘O Pasquim’*. Mettingen: Brasilienkunde-Verlag 2000.

Das Ibero-Amerikanische Institut der Stiftung Preußischer Kulturbesitz in Berlin verfügt über ein vielfältiges Publikationsprogramm in deutscher, spanischer, portugiesischer und englischer Sprache, das sich aus mehreren Quellen speist: der institutseigenen Forschungstätigkeit, am IAI durchgeführten Tagungen und Symposien, Kooperationsprojekten mit in- und ausländischen Forschungseinrichtungen sowie hervorragenden Arbeiten einzelner Wissenschaftler/innen. In der seit 1959 existierenden Schriftenreihe „Bibliotheca Ibero-Americana“ werden Monographien und Sammelbände zu Literatur, Kultur und Sprache, Geschichte, Wirtschaft und Politik Lateinamerikas, der Karibik, Spaniens und Portugals veröffentlicht.

Frühere Bände:

150. *Literatura de la Independencia, independencia de la literatura.* Katja Carillo Zeiter / Monika Wehrheim (eds.), 2013

La literatura latinoamericana del siglo XIX fue considerada muchas veces como una literatura de transición que en vez de desarrollar aspectos propios se basaba en copiar modelos europeos y carecía de originalidad y valor estético. Sin embargo, la emergencia de nuevos paradigmas dentro de los estudios dedicados al siglo XIX dio paso a una reconsideración y revalorización de la literatura de aquella época, debido también al auge de los estudios culturales. El libro propone un acercamiento que lleva más allá de un análisis de la literatura misma tomando en cuenta los procesos de producción, divulgación y recepción de lo escrito en la cultura decimonónica. Desde una perspectiva multidisciplinaria y comparativa se consideran diferentes modelos de vinculación entre la cultura literaria y el proceso de *nation-building*.

149. *Democracia y reconfiguraciones contemporáneas del derecho en América Latina.* Stefanie Kron / Sérgio Costa / Marianne Braig (eds.), 2012

El derecho ocupa cada vez más un lugar relevante en las transformaciones sociales y políticas que se observan en los distintos países de América Latina en los años recientes. Por un lado, los actores sociales buscan, en muchos casos con éxito, influenciar en el proceso de constitución del derecho, así como en su aplicación. Los gobiernos, por su parte, aceptan el derecho como espacio de negociación de diferencias políticas e invierten cada vez más energía en las disputas jurídicas. El presente libro trata de esas nuevas líneas de tensión y conflicto político. Al reunir contribuciones teóricas y empíricas producidas a partir de distintas perspectivas disciplinarias y centrarse en distintos países, el interés principal de este volumen es describir y analizar las reconfiguraciones del derecho en el marco de la construcción y profundización de la democracia en América Latina.

148. *Cultura, sociedad y democracia en América Latina. Aportes para un debate interdisciplinario.* Klaus Bodemer (coord.), 2012

El libro recoge los resultados de investigaciones puestas en marcha o ya finalizadas en el marco del Programa de Becas de corto plazo para América Latina de los años 2007-2011, lanzado y financiado por las Fundaciones Alexander von Humboldt y Fritz Thyssen. De

acuerdo con la filosofía básica de ambas fundaciones, las contribuciones, escritas en la lengua materna de sus autores (español y portugués), provienen de diferentes disciplinas, cubren una amplia gama de temas y se distribuyen en cuatro bloques: “Actores sociales, democracia y gobernabilidad”, “Derecho y estado de derecho”, “Cultura y sociedad” y “Ciencia y tecnología”.

147. *Múltiples identidades. Literatura judeo-latinoamericana de los siglos XX y XXI.* Verena Dolle (ed.), 2012

El libro reúne colaboraciones de autoras y críticos que investigan, a partir de producciones literarias y culturales, los procesos de negociación y reflexión de las identidades judeo-latinoamericanas en los siglos XX y XXI, sobre todo en el Cono Sur. Se destaca el rol que desempeña y desempeña la cultura judía en sus multifacéticas expresiones en América Latina.

146. *Ideas viajeras y sus objetos: El intercambio científico entre Alemania y América austral.* Gloria B. Chicote / Barbara Göbel (eds.), 2011

Ideas viajeras y sus objetos constituye una contribución a las revisiones sobre los Bicentenarios de las independencias en América Latina desde la perspectiva de la circulación de los saberes y los entrelazamientos entre conocimiento y cultura. Los distintos artículos obedecen a la intención de remarcar el carácter ambiguo y muchas veces conflictivo que tienen en el desarrollo científico las relaciones entre los diferentes ámbitos en los que se efectúan las investigaciones: los centros periféricos constituidos en objetos de estudio y las metrópolis a las que los resultados son dirigidos. A lo largo de este libro se debate acerca de posibles construcciones y localizaciones de archivos en el pasado y en el presente, que adquieren importancia sustancial en los diferentes estratos de formación de las memorias tanto en Alemania como en América austral.

145. *Culturas políticas en la región andina.* Christian Büschges / Olaf Kaltmeier / Sebastian Thies (eds.), 2011

La región andina se caracteriza, en el nuevo milenio, por transformaciones radicales de sus culturas políticas. Los movimientos indígenas de Ecuador y Bolivia son paradigmáticos de un proceso de descolonización cultural que rompió con los esquemas poscoloniales de representación política. Junto a ello, se observa una ruptura con las políticas neoliberales que se expresa en una nueva izquierda latinoamericana asociada a nombres como Hugo Chávez, Evo Morales y Rafael Correa. El libro reúne dieciocho contribuciones que analizan dichos cambios en las culturas políticas desde diversas perspectivas académicas. De este modo, Culturas políticas en la región andina constituye un aporte hacia un mayor entendimiento de un espacio político que está en movimiento.

144. *„Una estirpe, una lengua y un destino“. Das Sprachideal der Akademien de la Lengua Española (1950-1998).* Kirsten Süselbeck, 2011

Neben einer umfassenden Definition der Analysekategorie „Sprachideal“, welche in weiteren Studien nutzbar gemacht werden kann, und einem Abriss der Geschichte der Asocia-

ción de Academias de la Lengua Española, liefert das Werk anhand der Lektüre der Akten von elf Kongressen der Sprachakademien, die von 1951 bis 1998 abgehalten wurden, eine Beschreibung des akademischen Diskurses der Sprachbewertung in Bezug auf den Umgang mit diatopischer, diastratischer und diachroner Variation, mit der Variation als Folge von Sprachkontakt und mit den als „unkorrekt“ geltenden Sprachformen. Gleichzeitig wird erläutert, in welcher Form das Sprachideal als Stütze einer Identitätspolitik fungiert.

143. *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica.* Janett Reinstädler (ed.), 2011

¿Qué efectos tienen las dictaduras en las producciones artísticas? ¿En qué medida la literatura puede ser adecuada para superar un trauma? ¿Qué aportan los textos literarios, el cine, las obras teatrales en sociedades postdictatoriales para la creación de modelos de identidades basadas en la memoria? En este tomo, se plantean estas y otras preguntas más, analizando las condiciones y las formas de las producciones artísticas después de las dictaduras en diferentes países de Europa e Hispanoamérica.

142. *La expresión metaperiférica: narrativa ecuatoriana del siglo XX.* José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio. Fernando Nina, 2011

Este libro presenta una visión conjunta de tres importantes escritores ecuatorianos de la primera mitad del siglo XX: José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio. Por medio de una lectura inferencial de sus obras se analizan la construcción y composición de un campo escritural hasta ahora poco conocido: la literatura ecuatoriana. En el esquema de tradición y renovación en que se ha venido ubicando a la literatura latinoamericana se introduce ahora la novedosa fórmula de una expresión metaperiférica, que se sustrae a una clasificación en uno de esos dos espacios, que está más allá del centro y de la periferia y que al mismo tiempo mantiene con ambos una relación consustancial.

141. *El viaje y la percepción del otro: viajeros por la Península Ibérica y sus descripciones (siglos XVIII y XIX).* Ricarda Musser (ed.), 2011

A lo largo del siglo XVIII, las actividades relacionadas con los viajes se intensificaron considerablemente en Europa. El desarrollo de la infraestructura en el siglo XIX, como la extensión de la red de ferrocarriles y la circulación de buques a vapor, transformó los viajes al extranjero en un fenómeno de masas. El objetivo de la obra es contribuir al conocimiento de las especificidades del viaje en España y Portugal, y analizar, desde el punto de vista de diferentes disciplinas, como la literatura, la historia, la historia del arte y la geografía, la construcción de una imagen de la Península Ibérica en el contexto europeo.

Más información: <http://www.iai.spk-berlin.de/es/publicaciones.html>



**Ibero-Amerikanisches
Institut**
Preußischer Kulturbesitz